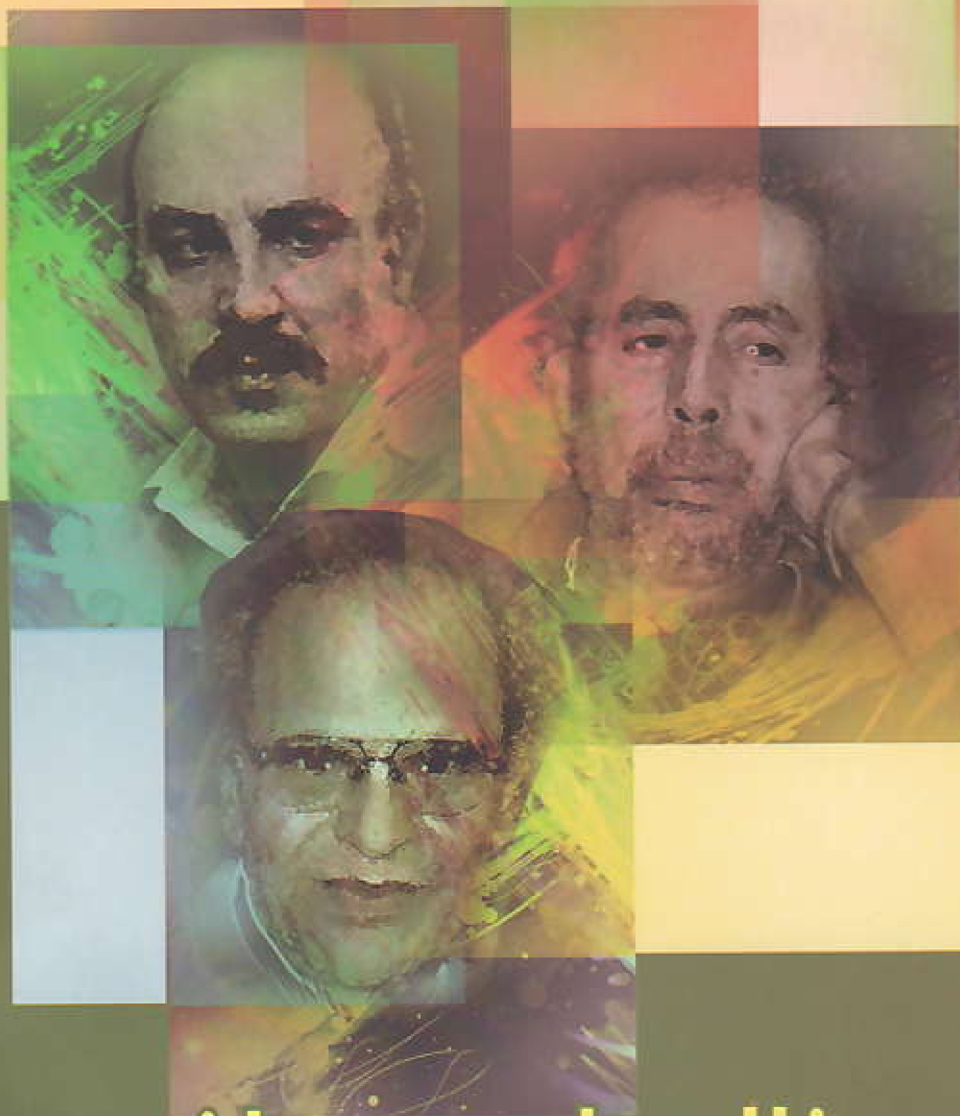


خالد علي مصطفى

شعراء البيان الشعري

شعراء البيان الشعري

شعراء البيان الشعري

سامي - فاضل - فوزي

د. خالد علي مصطفى

الطبعة الأولى 2015
عدد النسخ 1000
عدد الصفحات 200 - القياس: 17 × 24

العمليات الفنية والتنفيذ الطباعي دار **صفحات** - سورية

دار ميزوبوتاميا
بغداد - شارع المتنبي
موبايل: 07905139941
hamawendi@yahoo.com
mazin24@ymail.com

د. خالد علي مصطفى

شعراء البيان الشعري

سامي - فاضل - فوزي

2015

إشـــارة

يتناول هذا الكتاب زملائي الشعراء (وهم أصدقائي وأخوتي) الذين وقعوا معي (البيان الشعري عام 1969) يتناولهم بنتاجهم الشعري، لا بذواتهم،، واحداً احداً؛ إلايّ. غير اني اقتطفت ما جاء في كتاب الاستاذ الشاعر سامي مهدي (الموجة الصاخبة) عن قصيدة (ملاح الصحراء) من ديواني (موتى على لائحة الانتظار)، وأفردت له مكاناً في الملاحق.

تصدر الكتاب: تمهيد عن السبب الذي دفع بي الى إعلاءِ صوتي الان، بعد صمت العقود المنصرمة، فضلاً عن قضايا أخرى موصولةٍ بشعراء جيلي (= الستينيات)؛ وقد أتبعتها بما سميته (النشأة الاولى)، وهي إن كلية الاداب (جامعة بغداد) كانت المهاد الذي تخرج فيها جيل الستينات: شعراءً ونقاداً وقصصيين؛ من دون انكارٍ للجمود الاخرى.

تضمنت ملاحق الكتاب عدا ما ذكرته عن (ملاح الصحراء) جملةً من قصائد الشعراء الاولى، فضلاً عن (البيان الشعري).

لم أشأ ان اكتب خلاصةً للكتاب، إلا بعد أن انتهي من تأليف كتابٍ ثانٍ عن شعراء الستينات ممن هم (خارج البيان)، وكان لإصواتهم أثر في الشعر العراقي الحديث، بلهَ العربي.

اعتمدت على الطبعة الاولى لدواوين الشعراء الثلاث، ان توافرت لديّ وإلا، فان الطبعات الاخرى تسد مسدّها.

خالد علي مصطفى

التمهيد

مِنَ الصَمْتِ إلى الصَوُتِ

1.

ما الذي يدعوني، الآن، إلى أن أدلي بشهادتي حول شعراء جيلي - لهم أو عليهم - في هذا الوقت المتأخر، الذي أخذت فيه الخطى تزحف وئيدة، أو حثيثة، إلى حافة المقطع الأخير من الزمن المكتوب؟

طالما ووجهتُ بهذا السؤال، ولا سيّما من لدن فريقٍ أدركته حرفة الأدب: مِمن عرفته في الطريق الذي قضى الله أن يُسلكه فيه، أو ممنّ كنتُ وإياهُ طالباً في المراحل الدراسية كافة؛ ثّم أصبحنا من بعدُ، نحرثُ في حقل واحد.

قد لا تكون الإجابة مقنعة حين أقول: لن يتبقى من شعراء هذا الجيل (= جيل الستينات) إلا قصائدهم الجديرة بالبقاء. أما ضجيجهم، وآراؤهم، وملاسناتهم، وما اصطنعوه لأنفسهم من حق وغير حقّ؛ وأما مدوناتهم، ولا سيما "**البيان الشعري**"، وما اشتملت عليه من مثيرات موضوعية او ذاتية - فإنها، جميعاً، تقع خارج الفضاء الشعري، في التاريخ الأدبي. ذلك أن ذمّة هذا التاريخ الواسعة، قمينيةٌ بلمِّ شعثِ ما قيل، مهما كان دالاً على نوازع شخصية تزكي النفس أو على منحىً معرفيّ يزكّي العقل.

اعتدتُ أن أعلن، في أيّما مجلسٍ خاصٍ أو عام، " **أنا لا أصدّقُ ما يقوله الشاعرُ عن نفسهِ** "، فيما يصّرح بهِ، أو تنقله عنه وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة؛ لانّ هذهِ التصريحات، أو ما يقوم مقامَها، عملٌ من أعمال " **العلاقات العامة** "، يحاول

الأديبُ من خلالها،- أيا كان الجنسُ الأدبي الذي يمارسه - تسويقَ نتاجه وتلميع صورته. وفي ظني - وليس الظنّ هنا إثماً - أن كثيراً مما يقوله الأدباء عن أنفسهم، لا يعدو أن يكون تزكيةً لها، حقاً أو باطلاً.

أني لأَعترف، واثقاً غير متردد، بقصوري التام عن **(علم العلاقات العامة)**: لا أجيد الدعاية لنفسي، ولا اعرف أيّ كتفٍ من أكتاف المؤسسات الثقافية والإعلامية تهيّءُ لي قطعةً من لحمها الصالح للأكل. لا أراسلُ أحداً من خلق الله له القدرة على التسويق الأدبي، أو توسيع مجال الشهرة؛ ولا اطلبُ من هذا الناقد أو ذاك أو ذيّاك، أن ينشر مقالاً، أو بحثاً؛ يتناول فيه ما يعزز قيمة ما أنا طالبٌ منه.

وإني لأعترف أنّ في هذا القصور الإعلامي ضرباً من القناعة النفسية التي ترى أن الأثر لأدبي، أياً كان جنسه وصورته التعبيرية، سيكون مصيره إلى " الزوال "، مهما أحيط بضجيجٍ نقدي أو أعلامي، أو أقيمت له الندوات والحلقات الدراسية، ما لم يكن جديراً بنفسهِ، مشتملاً على طاقةٍ جماليةٍ خلاقة، قادراً على إغناء العقل والقلب معاً، بعيداً عن أية تأثيراتٍ لا صلة لها به. بمعنى آخر: فأني أربأ أن يتحول الأثر الأدبي إلى وسيلةٍ للإعلان عن صاحبهِ، أياً كانت قيمة هذا الأثر.

قد يقال: أنّ هذه القناعة النفسية لا تعدو أن تكون " **صمتاً** " يحملُ في طياته إعلاناً خفياً عن الذات يُغري بالبحث عن صاحبهِ في حلّه وارتحالهِ. ربما كان هذا الأمر صحيحاً؛ غير أنّ الدعاية التي قد يجلبها " **الصمت** " أفضلُ بمئات المرّات، من الدعاية التي يجلبها " **الصوت** "..... مع أني على يقين من انّ الصمت قد يفضي إلى النسيان.

ثمة شيء آخر يستحق أن يشار إليهِ سريعاً، هو انّ كثيراً من " **المنزلات** " التي يحوزها الأدباء قد تكون نتيجةً لشائعةٍ ظلت تفعل فعلها إلى أن تحولت إلى " **حقيقة** " لدى المنتفعين بها.

لقد وجدتُ نفسي واقفاً في مواجهة " الشائعة الأدبية " التي لا تَثَبُّت فيها. من باب أولى ألا أضعَ نفسي على سُدّةٍ مرتفعة - شأن باعة العبيد في العصور القديمة والحديثة - ثم أتولى التبشير بها؛ مظهراً حسناتها، مخفياً سيئاتها، كيما تنال أعلى سعرٍ في " **سوق العبيد** " إنني أعدُّ هذه الحال ضرباً من مخالفة الحقّ، وركوب غيره.

2-

لا شك في أن هناك أسباباً أخرى حالت دون أن أقول (كلمتـ)ي في شعر شعراء جيلي، جميعاً أو شتى؛ منها ما هو موضوعي موصول بالأوضاع العامة التي آلت إليها أمور العراق، ومنها ما هو ذاتي متعلقٍ بالمزاج إزاء موضوع هذه " **الكلمة** ".

إنّ السرادقات السود، التي أحاطت بنا، منذ الحرب العراقية الإيرانية حتى أيام الناس هذه، وما نتج عنها من الغرائب والعجائب - تجعل تقديم أية شهادة للوضع الأدبي، أو عليه، أمراً لا يخلو من " **الكوميديا السوداء** "، التي **(تسطع فيها الخناجر خلف الابتسامات)**[1]. إذن، ما قيمة هذه الشهادة الخاصة التي تنأى بنفسها عما يجري حولها؟ وهل تصحّ أن تكون حجّةً على صاحبها، وأصدقاء صاحبها،ومعارفهِ من الصغار والكبار؟

إنّ هذه " السرادقات السود "، بما ينتابها من انحدار العقل والروح إلى مصاف الغريزة، ذات سكاكين تحزّ الرقاب، وبنادق تصطاد القلوب، وخناجر تقتلع العيون، بحيث تجعل أيّ قولٍ فيما مضى وانقضى من أيام الشعر والنثر أمراً يكاد يكون نافلاً، دالّاً عن نوعٍ من البطر الذهني. كيف يتسنى لك أن تخط سطراً أو بعضَ سطر، محتفظاً بتوازنك، مطمئناً على وضعك؛ وأنت تدري، بما لا يدع مجالاً للشك، أنّ طلقةً

1- (خلف الابتسامات تسطع الخناجر) عبارة علقت بالذهن من احدى مسرحيات شكسبير؛ أهي من (عطيل) أم (ماكبث)، أم (الملك لير)، لم اعد ادري!!.

عشوائيةً، أو مقصودة، لن يكون بميسورك أن تسمع لها أزيزاً حين تخترق جمجمتك أو قلبك، وتنقلك من فضاء الوعي بالوجود إلى فضاء اللاوعي بالعدم؟

مما ساعد على تنامي الوعي باللاجدوى مزاجٌ خاص من اللامبالاة التي تؤدي إلى التسويف والتأجيل، و " غداةِ غدٍ "..... وحين تحين " الغداة " تصطنع لنفسها غداً آخر.... وهكذا تتوالى الغدوات يأخذ بعضها برقاب بعض من غير أن تصل الخطى إلى عتبة الباب.

أما إذا ضاق الحبلُ على الرقبة، فسرعان ما تجد اليدُ سبيلها إلى القلم والورق؛، فتنجز المطلوب بأسرع ما يمكن، مصحوباً بإحساسٍ خاص أنّ ثمة من يقف على رأسكَ، يهيبُ بكَ أن تنجزَ ما أنت بسبيله، وفي يده منخاسٌ ينخس بهِ ظهرك، كيلا يتأخر بك عملك. والغريب، في أمر هذه الحال، أن ما تنجزه سريعاً قد يفوق ما يمكن أن تنجزه بطيئاً، أيكون العقلُ أمضى حَدّاً حين يكون محاصراً من أجل أن يتخلص من حصاره، وليحسَّ أنّ فضاءً من الحرية قد فتحت أبوابه له؟ أتكون الكتابة، بهذا المعنى، سلطةً قاهرةً جالبةً للعذاب والرهبةِ والقلق الممضّ؟ أيكون التسويف والتأجيل، و"غداة غدٍ " سبيلاً للخلاص من حصار الكتابة؟ ربما.... لكن، مّما لا ريب فيه أنّ هذه الحال هي إحدى السّمات التي لم استطع أن أتخلص منها حتى أيام الناس هذه. إذن لماذا لا يظل المرء خارج منطقة الحصار هذه، متمتعاً بحريتهِ، بعيداً عما تورثهُ الكتابة من عذابٍ ورهبةٍ وقلقٍ؟ يخيل اليّ أنّ اختيار حصار الكتابة دخولٌ إلى " الأعراف " (= المطهر) كي يتطهر الإنسان من ذنوب البطالة الفكرية، ليخرج من بعدها حائزاً نوعاً من الرضى الذاتي الذي لا مثيل له، وبمتعةٍ روحيةٍ وجسدية قلّما تدانيها أية متعةٍ مختلفةٍ أو مخالفة.

قد يقال: إن طولَ العهد بالشئ، بعد انقطاعه عن لحظة استقباله الأولى، يتيح للقارئ (= الناقد والباحث) أن يكون تلقيه الثاني متوافراً على نظر أبعد، وذوقٍ أرهف،

وحكمٍ جمالي أدق، بسببٍ من التراكم المعرفي الذي تحصّلَ لهذا القارئ. قد يكون هذا صحيحاً على المستوى العقلي والمنهجي؛ لكنني أشكّ في هذا الأمر على المستوى الحدْسي؛ لحظةَ التقاء النصّ بالذوق، محدثاً ردةَ فعلٍ جمالية، تظل هي الأساس الذي يقوم عليه منطق التحليل العقلي، بوصفه توثيقاً منهجياً لهذا " الأثر في الفؤاد " [1]، كما يقول عبد القاهر الجرجاني؛وهو الأثر الذي يظل قائماً مهما اختلف النظر المنهجي اليه.

.3

من هم الشعراء الذين بزغ نجمهم في العقد السابع من القرن العشرين؛ أعني: جيل الستينات؟

أودّ، فـي أول الأمـر، أن أوضـح أنّ عبـارة (جيل السـتينات) لا تجد في نفسـي ترحيبـاً منطقيـاً. إن تاريـخ الشـعر والشـعراء لا يمكـن أن يحاصر في خانات عشـرية، معـزول بعضهـا عـن بعـض، ومقطوعـة صلتها بمـا قبلهـا ومـا بعدهـا. وإذا كان لا بدّ مـن مصطلـح أدق، فأنـي ارى أنّ (جيـلَ مـا بعـد السـياب) يتوافـر علـى هـذه الدقة. ومـع ذلـك فـإن مصطلـح (جيـل السـينات) قـد شـاع علـى الالسـن، واصبـح مـن مسـلمات الوقائـع الادبيـة عندنا في العـراق، باعتبار ان " لا مشـاحة فـي المصطلح " ما دامت دلالته واضحة في العقل.

بعد هذا الاستطراد، دعني اقلْ: إن الشعراء الذين وقّعوا (البيان الشعري)، المنشور في العدد الاول من مجلة (الشعر 69) هم من يتصدر القائمة: سامي مهدي، فوزي كريم، خالد علي مصطفى وفاضل العزاوي. فهم كانوا واجهة جيل الستينات،

1- يفرق عبد القاهر الجرجاني بين النصّ بوصفه تأليفاً وبين النصّ بوصفه مؤثراً / لانّ التأثير «يقع من المرء في فؤاده». أسرار البلاغة. تحقيق: هـ. ريتر. استانبول، مطبعة وزارة المعارف، 1954/ ص 4.

بما اجترحوه لانفسهم من (جديد) مخالفٍ أو مختلفٍ عما سبقه؛ وهم الذين تلقوا عن جيلهم اللعنات التي انصبت عليهم، متهمةً اياهم بما يخطر ولا يخطر....

ومع ذلك، ظل (البيان الشعري) تاجاً على رؤوس من وقعوه، بما اثاره من اعتراضات، أو تأييدات، أو رفضٍ، او اتهام... وربما وجد ما يمكن أن أتكلم عليه، في درج هذا الحديث.

لكي اكون دقيقاً، سيذهب حديثي هذا الى من وصلت اليه " الموجة " في سمتها الاعلى، من دون أن اتعداها الى ما آلت اليه، حين هدأت وتكسرت على الشاطئ، وتحول الشعر من بحثٍ عن افقٍ آخر الى عادةٍ مستقرة، ليس فيها (لزمان الهوى انتظار) أو (بقايا شجاعة) كما جاء في قصيدة سامي مهدي (حكاية الخوف والرجوع)[1].

قد استبق الموضوع حين أقول: إنّ ثنائية (البحث / الاستقرار) في شعر جيل ما بعد السياب (= جيل الستينات) كفيلة بمدّ الباحث بحقل معرفي جدير بالدرس والفحص والتدبّر!

من دون الدخول في عقابيل هذه الثنائية، فإني سألجأ إلى ما يوفرّ لي السلامة عن عناء الرحيل في الزمن الشعري لكل شاعر، على النحو الآتي: -

الأول: سأقتصر، من شعر الشعراء الذين هاجروا، على ما نشروه قبل هجرتهم: دواوين فاضل العزاوي الثلاثة: (سلاماً أيها البحر، سلاماً أيتها الموجة / الشجرة الشرقية / أسفار)؛ دواوين فوزي كريم الثلاثة: (حيث تبدأ الأشياء / أرفع يدي احتجاجاً / جنون من حجر)؛ وما نشره سركون بولس في عددين من مجلة (شعر) اللبنانية.

الثاني: كذلك، سأقتصر على الدواوين الاولى للشعراء الذين مكثوا في العراق، لأنها تحتل الصدارة في واجهة معرض الشعر الستيني، سواءٌ أكان شعراؤها ممن قضى نحبه، أم ممن ما زال ينتظر.

1- رماد الفجيعة، ط1 / مطبعة دار البصري 1966 / ص 5.

إن المهاجرين والماكثين يلتقون، عراقياً، على ارض واحدة في دواوينهم، أو منشوراتهم الأولى؛ قبل أن تتفرق بهم السبل. أما إذا جرى الحديث إلى ما اعقب ذلك من شعر / فإنه يجري لتعزيز ما كان بدأوا به، على هيأة موازنة عارضة.

عليّ أن أذكّر، أيضاً، أنّ بعضاً من هؤلاء الماكثين - ان امتد به العمر - ما عاد يهتم بشاعريته، منصرفاً الى شؤون أخرى حتى إذا تذّكر انه كان في يوم ما شاعراً، حاول ان يسترجع ما فقده؛ ليوحي لنفسه أن ما تزال في رأسه نارٌ يسمع لها حسيساً، ولكن من دون أن تكون هذه النار متأججة، وبذلك سيكون اهتمامي منصباً على ما بدأوا به، قبل أن يفقدوا رغبتهم فيه كمالك المطلبي، وعبد الأمير معله.

وعلى الغرار نفسه أود أن أعيد ما سبق لي ذكرهُ، هو إن الشعراء العراقيين، حين يجدون أرضاً تؤويهم غير أرضهم، يتركون مواهبهم، ووهجهم، وطاقاتهم الخلاقة وراءهم، ولا يحملون معهم إلى المنفى (أو المهجر، سمّه ما شئت!!) إلا عدّه نجارتهم، أي: مهارتهم في الصنعة - بعد أن تخلصوا من نار الكير الذي يلفح الوجوه، ومن الدخان الذي يعمي العيون، وهي حالة معاكسة تماما لما أحدثه الشعر المهجري في النصف الاول من القرن العشرين في الأمريكيتين.

4.

في هذه الشهادة لن أتطرق إلى القضايا الشخصية التي كانت تطلّ بأعناقها بين الحين والحين؛ لأنها تقع خارج المتن الشعري؛ إي في ساحة تصفية الحسابات. وإذا كان لا بدّ من اشارةٍ سريعةٍ، بهذا الصدد، قد تأتي هنا أو هناك، فلصلتها المباشرة بهذا المتن لا غير؛ ومن هذا الباب، لن تعنيني أبداً الأصول القومية والعشائرية والدينية والمذهبية لأيٍّ من الشعراء الذين سيكونون البؤرة التي تجمّع فيها الحديث، أو المركز الذي تنتهي إليه أنصاف الأقطار من محيط الدائرة. ما يهمني هو الشعر، والشعر وحده،

أودّ هنا، ايضاً، أن " اقطع قولَ كلّ خطيب " إن ظنّ بعضَ الظنّ، او كلّ الظن، أنّ الرأي في الشعر رأي في الشاعر. أقول من فوري: هذا إفكٌ لا أرضاه لنفسي، مثلما لا أرضاهُ لغيري.

إنّ جلَّ شعراء هذا الجيل الملعون[1] هم إخوتي وأصدقائي وأحبائي. ما أقوله بشعرهم، جميعاً أوشتي، رأي في " الفن "، لا في " الشخص ". قد يرفض بعضهم ما اقوله بهذا الصدد؛ هذا حقٌّ له لا مريةَ فيه. لكلّ إنسان أن يرى ما يشاء في " العمل "، لا في " العامل "، وان يراجع ما يقال فيه بالطريقة التي يراها مناسبة.

من هذا المنطلق، ايضاً، سأعرضُ عن اية وشيجةٍ موصولةٍ بسياق هذا الشعر؛ فقد اولاه سامي مهدي اهتماماً في (الموجة الصاخبة)، ووصل به، في ظني، الى المستوى المطلوب، من جانبٍ آخر، لن أضع نفسي في موضع البحث، وأتحدث عنه، (أقصد عما اكتبه من شعر) حديثاً يطول أو يقصر، كما فعل فاضل العزاوي في (الروح الحية)، حين جعل من نفسه قطباً يدور الكلام عليه وحوله، كتب فاضل سيرة ذاتية تهدف الى تزكية النفس التي لا تعنيني قليلاً أو كثيراً.

عليّ أن أشير الى انه قد ترد، في ثنايا هذه الشهادة، جملةٌ من الاراء التي تتفق، بهذا القدر او ذاك، مع ما قاله الصديقان سامي وفاضل. هذا امرٌ طبيعي عائد الى الاهتمامات المشتركة التي جمعتنا في رحابها الواسعة (او الضيقة، لا ادري!!) أما اذا

1- لا أظنّ أنّ جماعةً من الشعراء واجهت من الخصومة - ان لم نقل من العداء - ما واجهه شعراء جيلي - جيل ما بعد السياب. لقد شنّ عليهم الأيدلوجيون، بمذاهبهم كافة، حملةً شعواء، لم تبق لهم شيئاً ولم تذر... كما شنّ عليهم من جاء بعدهم من أجيالٍ جديدة، ولكن باتجاهٍ آخر. إذا كان الأيديولوجيون قد أوقفوهم في قفص الاتهام السياسي، وحاكموهم بموجب مقررات أحزابهم وانتماءاتهم، ماركسية كانت أم قومية، ثم أصدروا عليهم حكم «الإدانة» بحيثيات مبتوتة الصلة بالأدب والفكر، فأنّ الأجيال الجديدة التي أعقبت شعراء جيلي قد أوقفوهم في القفص نفسه، ولكن بتهمةٍ مغايرة: نفي الشعرية عنهم، اللعنات الموجهة إليهم تأتيهم من طرفين متعاكسين، والهدف واحد!!.
وفي تقديري أنّ هذا «**الصراع الأدبي**» يحتاج إلى توثيق تاريخي جديد، ومعرفة دوافعه الذاتية والموضوعية.

اختلف الرأي في مسالةٍ من المسائل - وهو المطلوب - فلن اشير الى موضع الخلاف، او الاختلاف، بيني وبينهما، بل سأمضي من فوري الى طيتي من غير أن يكون وساطة بين الاراء، أو فضا لنزاع، أو لأماً لاختلاف؛ بل سيكون رأياً آخر يبتعد عن الاخرين، أو يقترب منهم، بمقدار صلته بالوضع الشعري تحديداً. وفي الختام، أود أن أوضّحَ ما يأتي: -

1 - أفردت هذا الجزء من الكتاب لشعراء (البيان الشعري) فقط. في الجزء الثاني سأتناول شعراء من خارج " البيان " الشعري. وفي تقديري ان الحديث سيشمل كلاً من: حسب الشيخ جعفر، حميد سعيد، سركون بولس، عبد الرحمن طهمازي، ياسين طه حافظ، آمال الزهاوي، مالك المطلبي وعبد الأمير معله!

2 - ألحقت بهذا الجزء مجموعةً من القصائد الدالة على صورة مغايرة لشعر الرواد؛ تمثيلاً لسماتٍ خاصة في شعر هذا الجيل.

3 - لأني لن أتحدث عن نفسي، آثرت ان الحق بعضاً مما كتبه الشعراء الآخرون عما كتبت من شعر، لكي يستوفي كلّ شاعر حقه في هذا الجزء من الكتاب.

الفصل الأول

النَشْأةِ الأُوْلَى

.1

كانت دار المعلمين العالية النبع الذي شرب منه رواد الحداثة الشعرية في العراق ثقافتهم، وتفتحت، من خلال سنواتها، مواهبهم؛ ومن ثَمَّ انطلقوا بعد تخرجهم فيها إلى تحقيق ثورتهم بقلب معايير الشعر العربي السائدة آنذاك - وهي الثورة التي عرفت بـ (الشعر الحرّ).

إن نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ومحمود البريكان، وشاذل طاقة؛ ثمّ: سعدي يوسف، وعبد الرزاق عبد الواحد، ويوسف الصائغ، وكاظم نعمة التميمي - ان هؤلاء جميعاً - مع من سقطوا من منخل الذاكرة - هم من ثمار دار المعلمين العالية. وهم حين انتظموا فيها - متزامنين أو متعاقبين - لم تكن كلية الآداب والعلوم قد تأسست،إلا في عام 1949، بعد أن كانت الدفعة الأولى، وهم (الرواد)، قد تخرجت، والثانية في سبيلها إلى التخرج.

هذا يدعوني إلى القول - مرةً ثانية - أنّ ثورة (الشعر الحرّ) قد انطلقت من دار المعلمين العالية، ومنها شقَّت طريقها إلى جميع أنحاء الوطن العربي، قبولاً بها أو رفضاً لها، مؤذنةً بتحولاتٍ جذريةٍ في قضاء الشعر العربي.

أما شعراء جيلي (= الستينات)، فهم من ثمار كلية الآداب (التي انفصلت عن العلوم بعد ثورة 14 تموز) باستثناء مجموعة قليلة منهم ظلت دراستهم موصولةً بدار المعلمين العالية، منهم فاضل العزاوي، ياسين طه حافظ، ومحمد راضي جعفر.

حين انتظمت في صفوف كلية الآداب، واستطاعت عينايَ أن تلتقط شواخصها الدالة، تبين لي أن الكلية تضمّ مجموعةً من الطلبة ذوي الاهتمامات الأدبية المتنوعة: سبقني منهم من سبق، وزامنني منهم من زامن، ولحقَ بي من لحق، على النحو الآتي:

1 – من تقدمني مرحلةً أو اثنين: علي عباس علوان، عبد الإله أحمد، كمال الحديثي، محمد جبار المعيبد، هاشم الطعان (العربية)؛ [1] فاضل ثامر (الإنكليزية).

2 – من زامنني (وزاملني أيضاً): محمود الريفي، رشدي العامل، نزار عباس، آمال الزهاوي، رشيد عبد الرحمن العبيدي، طراد الكبيسي، عبد المحسن عقراوي (العربية)؛ / سامي مهدي (الاقتصاد)؛ / موفق خضر، حنظل حسين الخزعلي، زهير الهاشمي (الاجتماع).

3 – أما من جاء بعدي، فأذكر منهم: محمد عصفور[2] (الانكليزية)؛/ محفوظ داود سلمان (اجتماع)؛/ مزيد عبد العزيز الظاهر (تاريخ)؛/ شجاع العاني، عبد الجبار عباس، ابتسام مرهون الصفار، عبد الأمير معلّة، موسى كريدي، مالك المطلبي، عبد الأمير الموسوي (العربية). في حين لم احظ بمعرفة فوزي كريم، لأنه التحق بالكلية بعد تخرجي فيها، إلا حين أزفت سنوات الستينات على الانتهاء.

1- انصرف كلٌّ من هاشم الطعان، ومحمد جبار المعيبد إلى تحقيق المخطوطات القديمة. شارك هاشم كلاً من الشعراء يوسف الصائغ، عبد الحليم لاوند، وشاذل طاقة في إصدار مجموعة شعرية ذات عنوان غريب) قصائد غير صالحة للنشر) صدرت في الموصل سنة 1956، جاء في الإهداء: «الى الصحف التي لم تنشر لنا هذا....».

2- محمد عصفور: تزاملنا في الأول الابتدائي، وبعض الثاني قبل نكبة 1948، في مدرسة (عين غزال) بحيفا في فلسطين، أكمل دراسته الجامعية في آداب بغداد 1963. تهيأت له فرصةً للالتحاق تدريسياً في الجامعة الأردنية. نال الماجستير والدكتوراه من جامعة انديانا بالأدب الانكليزي. عرف مترجماً، مع أنه كان يكتب القصة والشعر، قبل ذلك. من ترجماته (صيادون في شارع ضيق) رواية جبرا إبراهيم جبرا الثانية؛ وجملة من الكتب النقدية المهمة، منها (مفاهيم نقدية) لرينيه ويليك؛ (تشريح النقد) لنورثروب فراي؛ (البنيوية وما بعدها) لجون ستروك صدر له من تأليفه كتاب (دراسات في الترجمة ونقدها).

استطاع هذا العدد الوافر أن يشيع في أجواء الكلية اهتماماً أدبياً عاماً لدى مجموعات واسعة من الطلبة، أياً كانت الأقسام العلمية التي ينتمون إليها. كان بعضٌ منهم معروفاً، كنزار ورشدي ومحمود؛ في حين كان سواهم يخطون خطواتهم الأولى في الكتابة، ويجدّون إليها سريعاً.

لقد وجد هؤلاء الأدباء، الشاعر منهم والناثر، في كلية الآداب، أجواءً " يتنابها القول والفعل "، كما يقول زهير بن أبي سلمى. كان جملةٌ من أساتذتها يقفون في طليعة العمل الثقافي، في العراق، آنذاك. وبقدر ما تسعف الذاكرة أذكر منهم: د. عبد العزيز الدوري؛ أحمد صالح العلي؛ د. ناجي معروف؛ ود. حسين أمين - كانوا جميعهم في طليعة المؤرخين العراقيين / د. علي الوردي؛ د. عبد الجليل الطاهر؛ د. شاكر مصطفى سليم - في طليعة علماء الاجتماع. أما قسم اللغة العربية، فقد حظي بجملةٍ من الأساتذة في اللغة والأدب بلغت شهرة بعضهم الوطن العربي أجمع؛ منهم: د. مهدي المخزومي؛ د. إبراهيم السامرائي؛ الأستاذ ناجي القيسي (دكتور فيما بعد) - وقد كانوا في طليعة دارسي اللغة والنحو؛ مثلما كان كلّ من الأساتذة: د. علي جواد الطاهر؛ د. علي الزبيدي؛ الأستاذ الشاعر إبراهيم الوائلي؛ د. داود سلوم - من أصحاب الاجتهاد والرأي في الدرس الأدبي، كلٌّ في اختصاصه.

كنا ننظر إليهم نظرةَ تقديرٍ وإكبار؛ كانوا حافزاً مشجعاً يدفع إلى التقدم، والاستمرار في مواصلة الطريق؛ ينظرون إلينا على أننا البراعم التي يمكن أن تمدّ الأدب والفن في العراق بنسغٍ جديد؛ مع أنّ هذه النظرة كانت محسوبة، على المستقبل الذي يُطل علينا من حاضر ذاك الزمان.

لم تكن بين الطلبة الأدباء وأساتذتهم فواصل واسعة، كالتي نراها عادةً بين من يلقي العلمَ ومن يتلقاه، كنا نقيم علاقاتٍ حميمةٍ مع أساتذتنا: نسمعُ منهم، ونسترشد بهم؛ ما ينبغي لنا أن نتبعهُ، وما ينبغي أن نتجنبه.

من ناحية ثانية،لم تكن تعنيني كثيراً الانتماءات الأيديولوجية والسياسية للأدباء الطلبة. لقد حرصت على إقامة علاقات متوازنة مع الجميع. كنا بصورةٍ واعية أو غير واعية، متفقين على أن الإبداع الأدبي فوق الميول "والاتجاهات "؛ يعلو عليها حتى وهو يستثمرها لصالحه الفني. وإذا كان منا من وضع نشأته الأولى في خدمة هذا الاتجاه أو ذاك، فأن " الجادين " منهم كانوا يرون أن تقديم مثل هذه "الخدمة " يمكن أن تتخذ لها سبيلاً آخر غير الأدب والفن، أجدى نفعاً وأنضج عملاً مما يمكن أن يقدمه الأدب؟

لكن عليّ أن احترس قليلاً؛ ذلك إن هذا الموقف الأدبي لم يكن معلناً أو مقبولاً في حدّه الصراع السياسي الذي عمَّ وطمَّ في العهد القاسمي بين الماركسيين والقوميين، كان الطلبة في الكليات، وفي المراحل الإعدادية من الدراسة الثانوية، مؤشراً واضحاً على حدّه هذا الصراع. غير أن هذا " الحلم الأدبي " كان يعلو صامتاً على الضجيج الذي وصل، في بعض مراحله إلى درجة العنف، سواء من هذا الطرف أم ذاك، على مبدأ " المقابلة بالمثل". ومع ذلك، لم يحلْ هذا الصراع دون أن نأخذ بأطراف الأحاديث بيننا، وتسير بأعناق الصداقة أيامنا، حتى خروجنا من الجامعة، وافتراق بعضنا عن بعض: كلٌ في طريق.

أمام هذا " العديد " من الشعراء والقصصيين والنقاد (أو من أصبحوا كذلك، فيما بعد) علينا أن نكون حذرين واعين؛ ولذلك سأقصر حديثي،هنا على الشعراء، كي لا أشتت القولَ في شعابٍ أخرى.

كان جماعة من شعراء الكلية قد ربط مصيره الفني بالرومانسية العربية بين الحربين، وبذيولها التي التهبت في العراق بعد الحرب، ولا سيما بالدواوين الأولى للشعراء رواد الشعر الحرّ: نازك الملائكة في (عاشقة الليل) و (شظايا ورماد)؛ السياب في (أزهار ذابلة) و(أساطير)؛ البياتي في (ملائكة وشياطين)؛ بلند الحيدري في (أغاني

المدينة الميتة)؛ شاذل طاقة في (المساء الأخير)... وغيرهم.. وذلك قبل أن يستديروا إلى اتجاهات شعريةٍ أخرى (باستثناء نازك التي ظلت سائرة على نهجٍ واحد برغم تنوعاته...)؛ فضلاً عن شعراء آخرين ظلوا محافظين على رومانسيتهم حتى النفس الأخير، كصفاء الحيدري / وأكرم الوتري، وحارث طه الراوي، وموسى النقدي وغيرهم ممن آثر البقاء في الظلّ.

من شعراء الكلية الذين ساروا على الطريق الرومانسي والذين صدرت لكل واحدٍ منهم مجموعةٌ شعرية اثنان على وجه التحديد، هما: رشدي العامل في ديوانه الأول (أغانٍ بلا دموع)، ومحمود الريفي في ديوانه اليتيم (هواجس الطريق) ومع كلّ ما يمكن ان يقال في تطورهم الفني، ظلوا تحت الخيمة الرومانسية. قد يطلون من بابها على الفضاء، لكن سرعان ما يشعرون أن فضاء الخيمة أوسع لهم من فضاء الدنيا.

على هذا النهج، سار شعر عبد المحسن عقراوي، ولكن على نحو باهتٍ. أما رشيد عبد الرحمن العبيدي، فظلت وجهته الشعرية متجهةً إلى الشعراء الإحيائيين، ولكن على نجو اقرب إلى التقليد، وهؤلاء الشعراء الأربعة، لم ألحقهم بشعراء السينات؛ لأنهم كانوا مشغولين بقناعاتٍ أخرى.

بقي معي ممن كان يرافقني في مرحلتي، طراد الكبيسي (الشاعر وهو في الكلية) وآمال الزهاوي. كانا متصلين بحركة الشعر الحديث، كما استقرت آنذاك، لدي متصلين بحركة الشعر الحديث، كما استقرت، آنذاك، لدى ا(لرواد) ومجلة (شعر) اللبنانية. غير أن طراد كان في نزوعه الفني الصق بالاتجاهات الحديثة من أمال، ويمثل ديوانه الوحيد (أوراق التوت) هذا النزوع؛ فمعظم قصائده كتبت، فيما بدا لي، آنذاك.

آثر طراد، من بعدُ، أن يتحول عن الشعر الى النقد بعد خرجه، بحيث أصبح من أعلامه العراقيين. أما لماذا آثر لنفسه هذا التحول، فأمرٌ مقرون بطراد نفسه؛ فهو الوحيد الذي في مقدوره أن يجيب عن هذا السؤال.

ظلت آمال الزهاوي سائرة في طريق الشعر، بعد تخرجها، وارتضت أن تظل محافظة على نسق واحدٍ في التعبير، على الرغم من حداثته وتنوعه.

قبل تخرجي بعام، حظي قسم اللغة العربية بمجموعة من الطلبة الأدباء الجدد، هم: المرحومان موسى كريدي، وعبد الأمير معله، أما الثالث(أمدّ الله في عمره) فهو مالك المطلبي، كان حين عرفته في حينها، اقرب إلى روح التقليد؛ لكنه سرعان ما تحول، في نظرته الأدبية، إلى الحداثة السائدة آنذاك، كالتي حققها جيل الرواد ومجلة (شعر) ومن تبعهم، لكنه لم يتابع نشاطه الشعري، كما ينبغي له، بعد أن تيسر له أن يكون لغوياً أكاديمياً، بحصوله على الماجستير والدكتوراه، وانصرافه إلى أعمال أدبية أخرى، تنأى - بهذا القدر أو ذاك - عن منطقة الشعر؛ ولذلك لا يتبقى له من شعر هذا الجيل الا ديوانه الأول (سواحل الليل)، وامتداده في ديوانيه اللاحقين به.

اختار موسى كريدي القصة ميدانا لإبداعه، مع من أسهموا في بلورة تيارٍ جديد في هذا الجنس الأدبي، يقوم على العجائبية (الفانتازيا)، وأسطرة الحدث، وتداخل الأجناس، والغرائبية، وما الى ذلك ممّا يمكن أنّ يطلق عليه (اللامعقول)، تأثراً بكافكا في الرواية، وبيكت في المسرح، والسريالية في الشعر.

أما صديقه الحميم عبد الأمير معلّه، فقد ظل راكباً " قطار الشعر" مع جيله، إلى أن تحول بعد ذلك إلى " موظف مرموق " آثر فيه رفاهية الدائرة الرسمية على خشونة الأرصفة والمقاهي والبارات الرخيصة. غير أن ديوانه الأول (السيف والرقبة) يعدُّ لمعةً باهرةً يستحق أن ينظر إليه بعين الاعتبار.

ومن باب أولى، أذكر أني رأيت، مرةً، على نحو عارض إحدى طالبات المرحلة اللاحقة لمرحلتي، بقسم اللغة العربية، واقفة تتحدث مع الدكتور يوسف عز الدين، في وصيد إحدى القاعات الدراسية، طالبة منه - فيما بدا لي - أن ينظر في مخطوطة

روايةِ بين يديها. هذه الطالبة، هي: ابتسام موهون الصفار، التي أصبحت، بعد ذلك، أستاذة للأدب والنقد في جامعة بغداد، بعد حصولها على الدكتوراه. أما ما مصير (الرواية) التي رأيت مخطوطتها بين يديها، فليس لي علم بذلك.

ثمة آخرون من الأدباء، لم يكن سبيلهم الدراسي متصلاً ب (الآداب) أو (دار المعلمين العالية) منهم، على وجه التحديد: حميد سعيد، وحاتم الصكر، اللذان أكملا دراستهما الجامعية في إحدى كليات الشريعة ببغداد. سأفرد لحميد حديثاً خاصاً بهِ بوصفه أحد شعراء (ما بعد السياب). أما حاتم الذي أصبح ناقداً مهماً. فقد عرفته قبل حميد، في 1964، وظلت علاقتنا موصولةً بيننا حتى بعد أن عملتُ في التدريس الثانوي بالقرنة من محافظة البصرة بين 1964و 1967. كانت الرسائل هي سبيل الاتصال؛ غير أنها لم تدم طويلاً، وقد أتى الزمن وآفاته على هذه الرسائل، كما أتى على غيرها.

2-

كان حنظل حسين الخزعلي الوحيد الذي يحظى باهتمامي من بين هذا الجمع الأدبي الواسع في كلية الآداب، غير أن معرفتي به تعود إلى الدراسة الثانوية بالبصرة، حين كنا في المرحلة الإعدادية بثانوية (فيصل الثاني).

لقد انعقدت بيني وبين حنظل صداقةٌ شعرية، توطدت أواصرها بعد التحاقنا بالكلية. وفي هذا المجال، عليّ أن أشير إلى أن ثانوية (فيصل الثاني) كانت تضم جملةً من المدرسين ذوي العقول الناضجة، والثقافية العالية. منهم من كان يبهرك بمعرفته اللغوية والفقهية (وهو الأستاذ يعقوب عبد الوهاب، ذو الأصول النجدية)؛ ومن كان معروفا بإبداعه القصصي وثقافته الأدبية الواسعة (وهو الأستاذ المرحوم محمود عبد الوهاب) ومنهم الشاعر عبدالله النفيسي الذي اصدر مجموعة شعر وجدانية

بعنوان (الحان الفجر).أما الأستاذ زكي الجابر (وهو شاعر أيضا)، فقد أناطت به إدارة الثانوية الإشراف على إصدار مجلة مدرسية باسم (المثقف)، على أن يختار من الطلبة من يستحق أن يكون في هيأة التحرير. وقع اختيار الأستاذ زكي على حنظل وعليّ. صدر من المجلة عددان فقط؛ ساهمت بافتتاحية العدد الأول، وبقصيدة مترجمة لـ(روبرت فروست) في العدد الثاني. أما حنظل فقد ظهرت له،في احد العددين، قصيدة ذاتية (حرّة) ما زال إيقاع بحرها(الرمل) يرنّ في إذني، من دون أن اذكر حرفاً منها، سوى عبارة (... مثل أوراق الخريفْ).

إن أنس لا أنْسَ الأنشطة الثقافية غير الصفية التي كانت تقيمها الثانوية لطلابها / منها: تمثيل الفصل الأول من مسرحية توفيق الحكيم (أهل الكهف)، التي شارك في تمثيلها، مع طلبة آخرين، المرحوم طعمة التميمي. قام بالتدريب عليها وإخراجها محمود عبد الوهاب. كما أشرف الأستاذ زكي الجابر على جلسةٍ شعرية[1] خصصت للطلبة الشعراء؛ حظي كل مشارك فيها بكتاب، هدية من احد المدرسين؛ كان نصيبي منها كتاب (قواعد النقد الأدبي) للاسل ابروكرومبي)، ترجمة: د. محمد عوض محمد.

وقد ساعدنا على تلمس الطريق إلى الأدب عامةً، والشعر خاصةً، أنّ مكتبة البصرة العامة، كانت عامرة؛ ترد إليها الكتب والمطبوعات من جميع أنحاء الوطن العربي، ولا سيما بعد افتتاح بناياتها الجديدة في (الشارع الجديد الذي سمي، في العهد الملكي: شارع نوري السعيد) كنت تجد فيها من المجلات:الأديب،الآداب، الحكمة ـ شعر...) وغيرها من المجلات اللبنانية والسورية والمصرية. أشير هنا إلى

1- لم اعد اذكر من شارك من الطلبة في هذا النشاط الشعري غير الشاعر محفوظ داود سلمان. القى قصيدةً حماسيةً قومية ذات نفسٍ تحريضي. جاء في مطلعها إن لم تخني الذاكرة:

أخي العربي، ألا تَسمع　　　صليل السيف والمدفعْ

أنّ هذه الأنشطة قد أنجزت قبل ثورة الرابع عشر من تموز، 1958. لا يفوتني أن اذكر أنّ البصرة، في ذلك الزمان، كانت منبعاً ثقافياً وأدبياً من الدرجة الأولى.

من المعروف أنّ السياب، والبريكان، وسعدي يوسف، وكاظم نعمة التميمي (مدرس)، وعبد الجبار داود البصري (معلم)، وسالم علوان الجلبي (مدير مدرسة الأصمعي الابتدائية)[1]، ومحمد جواد جلال (مدرس) وعبد الرحمن علي (معلم)[2]، فضلاً عمن ذكرتُ، ومن تبعهم بإحسان أو إساءة، مبدعين أو متابعين؛ هم من ثمار هذه المدينة العظيمة، على الرغم مما حاق بها من كوارث ومآس كادت تودي بها، لولا شعلة الخلود المتقدة في أعماقها الفائرة. كان معلمو البصرة ومدرسوها صورةً متألقةً في واجهة المدينة الاجتماعية، بثقافتهم، ولياقتهم، وحسن مأخذهم.

في هذا الجو المدرسي، انهيت مع حنظل الحقبة الثانوية عام 1958، لنجتمع ثانية في كلية الآداب. اختار حنظل علم الاجتماع، وانضويتُ في قسم اللغة العربية. دخلناها معاً، وتخرجنا فيها معاً عام 1962.مذاكِ انقطعت بنا السبل، كلٌّ في طريق. لاحَ لي اسمه مرةً، أو مرتين.في مجلة (الطليعة العربية) التي كان يصدرها في باريس الأستاذ ناصيف عواد.غير أني عرفت، وأنا أدوِّن هذا الكلام، أنه يعمل في السلك الدبلوماسي لدولة الإمارات العربية، مع أني لست متأكداً من هذا. لقد غاب بشخصه كما غاب بشعره؛ وما ظهور اسمه مرةً، أو اثنتين، إلا تأكيداً على غيابِهِ الدائم، في الزمان والمكان.

كانت لحنظل حساسيةٌ شعرية خاصة، تميل إلى الجمال التعبيري الموصول غالباً بوهج الأساليب الرمزية، التي تركز على الإيحاء والحدس، والاختيار الدقيق

1- سالم علوان الجلبي: شاعر صدر له ديوان (أحلام ثائرة) عن مطبعة (الأديب) بالبصرة؛ وكتاب نقدي بعنوان (مجرى الاوشال). كان مدير مدرسة (الاصمعي) الابتدائية

2- عبد الرحمن علي: معلم التاريخ والجغرافية في مدرسة الموفقية الابتدائية. كتب مقالاتٍ في النقد الأدبي، في مجلة (الأديب) اللبنانية، و(الأقلام) العراقية.

للمفردات اللغوية، والارتقاء بها من تداوليتها إلى خصوصيتها الذاتية، ومنحها مذاقاً خاصاً، كان يميل إلى بعض ما صدر عن (مالارميه)، من نظراتٍ شعرية تنص على طريقة اختيار (الكلمة)، لا بوصفها دالاً يحيل إلى مدلول بل بوصفها هي المدلول نفسه، بإيقاعها، وجرسها، وما يمكن أن تشكله من استرسال موسيقى مع الكلمات الأخرى المناظرة لها على النحو نفسه، والمخالفة لها في موقعها من الجملة.

ما يدعو إلى الغرابة والدهشة في حنظل أمران، الأول: اجتماعي؛ فهو يمتُّ بنسبه إلى أمراء (الخزاعلة) الذين كانت أمارتهم قائمة في مدينة (المحمرة) وتوابعها، قبل أن يقضي على حكمهم الشاه رضا بهلوى الفارسي، في عشرينات القرن العشرين. كان بيت أهله، بالبصرة، يشبه قصراً بواجهته الشناشيلية، المطلة على نهر العشّار، قريباً من ثانوية البنات، أما حنظل نفسه، فكان أنيقاً، دقيق ملامح الوجه، بسمرته، وكثافة شعره الأسود.

الأمر الآخر، هو أنّ حنظل، بوضعه الطبقي هذا، كان يميل إلى الشيوعيين، من غير أن ينغمر فيهم حزبياً، لا شك في أنّ هذه " المفارقة " الظاهرية وجدت تفسيرها في " الوعي " الذي قد يقود الإنسان إلى التخلي عن طبقته، قناعةً منه بمنطق التاريخ الجدلي. ومع هذه المفارقة التي يمكن الإنسان أن يتغلب عليها، فإن ميله إلى الشيوعيين لم يكن له أيّ تأثير في " وضعه الشعري "، وما اختار لنفسه من طرق التعبير والتفكير. كان حنظل معجباً بشاعرٍ آخر قريب منه في نظرته الى الشعر، هو: صلاح نيازي، الذي كان قد انهى دراسته الجامعية في دار المعلمين العالية. ويبدو أنهما كانا متفقين على أنّ الوضع الطبقي أو الانتماء الأيديولوجي، لا يصح لأحدهما، أو لكليهما، أن يكون مرشداً، أو موجهاً للعمل الفني؛ لانّ الإرشاد، أو التوجيه، أياً كانت الحجة، تحيل " الفن " إلى بيان سياسي، أو منشور حزبي، دون ان يتحقق له ما يجب أن يكون عليه البيان، أو المنشور، فيفقد الطرفين معاً.

كان لحنظل أذنٌ موسيقية رهيفة، ذات قدرة فائقة على تحديد مواقع الخلل في وزن القصيدة وإيقاعها،من دون أن تكون له معرفة بعلم العروض والقوافي. يكتب القصيدة " العمودية " و " الحرة " بالمهارة نفسها. ويشاركه في هذا (الجهل) رشدي العامل الذي كان منتظماً معي في المرحلة الدراسية نفسها، وفي الشعبة أيضاً.

من طريف ما جرى، في هذا الصدد، أنّ حنظلاً دعُي / مرةً ن إلى إلقاء بعض من قصائده في اتحاد الأدباء العراقيين (كان هذا اسمه آنذاك، بعد تأسيسه في العهد القاسمي). كان الدكتور على جواد الطاهر، مسؤولاً عن الأنشطة الثقافية في الاتحاد وعن إدارة جلساتها.

روى أن حنظل، في اليوم التالي من استضافته،أنه قال،بعد أن قدمّه د.الطاهر عبـارة بسيطة مهّد بها ما يريد أن يلقيه:" القصيـدة فكرةٌ بسيطـةٌ عن المــوت!" فما كان من المرحوم محمد صالح بحر العلوم إلا أن علا صوته قائلاً: " يا سَتّار!! "

كانت القصيدة، كما خيّل لي حين قرأتها، تقف على حافة السريالية حيناً، وتنغمر فيها حيناً آخر، على الرغم من " عموديتها " على بحر السريع. لم يبق في ذاكرتي منها سوى بيتٍ واحد، أشك في رواية صدره:

تــجــتــثُــهُ، تــقــطــع أنــفــاســه

حــشــرجــةُ الأجـــــراس فـــي مــدفــنِ

روي لـي حنظـل، أيضـاً، أن الآراء اختلـف بعضهـا عـن بعـض: منهـا مـا يدل علـى إعجـاب، ومنهـا ما يـدلّ علـى نفـور. وإذا، فإنّـه الإعجـاب غرابتهـا، وصورها غيـر المألوفـة، وغموضها. كان سـبب النفـور منها أنها مغرقـة في ذاتيتهـا، مظلمةٌ في أجوائهـا؛ ينعـدم منهـا حتـى خيـط الضـوء الذي يمكـن أن يـدلَّ عليهـا. أمـا الدكتور الطاهـر، فقـد وقـف على الحيـاد، بوصفه مدير الجلسـة، مع انـه كان معجبـاً بها، كما أشار لي بذلك، من بعدُ!

من اجل ذلك، كنتُ متفقاً مع حنظل، في هذا المنحى؛ نتبادل الرأي فيما نكتب، لا علي نحو منظم، بل بحسب ما يأتي به الحال.

لم يصدر حنظل ديواناً حتى الآن؛ أما قصائده، فظلت منثورةً في صحف ذاك الزمان، ولا سيما في مجلة (14 تموز) غير أني ما زلت احتفظ بقصيدةٍ له بخط يده، يجدها القارئ منشورةً في أحد ملاحق هذا الجزء من الكتاب.

بعد هذا كلّه، يحقّ لي أن أقول: إنّ جيل ما بعد السياب (= جيل الستينات) أياً كان الجنس الأدبي الذي اتجه إليه كلُّ واحد منهم، قد خرج، في معظمه، من كلية الآداب، وتخرج فيها، منهم من اكتفى بشهادته (البكالوريوس)، ومنهم من دفع به طموحه إلى صعود سلّم الدكتوراه ليأخذ موقعاً له في التدريس الجامعي، كعلي عباس علوان، وعبد الإله احمد، ومحمد عصفور، وابتسام مرهون الصفار، ورشيد عبد الرحمن العبيدي ومالك المطلبي، ويبدو لي إن اكاديمييهم، بسجاياها العقلية الممنهجة، طغت على " جمرة الإبداع " التي كانوا يحلمون بها قبل صعودهم سلّم الدكتوراه؛ لكنهم ظلوا رمـوزاً في البحث والتوثيق والتحقيق، في كثيرٍ من مؤلفاتهم الرئيسة، المتميزة، بحيث أصبح قسم منها مصادر مهمة في الادب واللغة، مما هو معروف.

(3) عبد الأمير الموسوي: لم يأخذ حظه المناسب الذي كان يتهيأ له؛ إذ توفي في حادثٍ مؤسف عام (1966) بعد تعينه مدرساً في إحدى ثانويات الكوت - جمع جليل العطية ما استطاع جمعه من شعره، وأصدرها بعنوان (أغاني المرفأ) اذا لم تخني الذاكرة!

الفصل الثاني

سامي مهدي:

القَصِيدَةُ القَصِيرَة

- 1

قد يختلف الكلام على سامي مهدي عن غيره من شعراء (البيان الشعري)؛ لجملةٍ من الاسباب، منها ما هو ذاتي موصولٌ بمعرفة تعود الى الدراسة الجامعية. دخلنا كلية الاداب من جامعة بغداد معاً عام 1958، هو الى قسم الاقتصاد، وانا الى قسم اللغة العربية؛ وتخرجنا فيها معاً عام 1962. ثم تشعبت بنا الطرق في العمل والحياة، على الرغم من تحول"الزمالة"في الكلية الى صداقة متينة بعدها.

إن هذه العلاقة القلبية التي لا ترى الا نفسها، بعيداً عن أية امتدادات غيرها / ما تزال قائمةً حتى الان؛ ولا أظن أنّ لها نهاية الا النهاية التي يحددها "**المقطع الاخير من الزمن المكتوب**".

ومنها ما هو موضوعي موصولٌ بشعر سامي مهدي؛ فهو يختلف عن شعر زملائهِ من أقطاب (البيان...)؛ لدلالاته على تحولات الرؤية، واستقرار صورة التعبير عنها، على الرغم من تنويعاته الداخلية، كما سنرى في درج هذا الحديث.

أصبح من المعروف أنّ سامي مهدي من أصحاب"الوعي المزدوج"، حاله حال زملائه من شعراء جيل ما بعد السياب؛ فهو ممن تمثل قصائدهم وجهاً مهماً من أوجه شعر هذا الجيل، من ناحية؛ وهو باحثٌ ناقد ذو رأي فيما يقول ويبحث؛ ولا يقل جهده في هذا الحقل المعرفي عن جهده في الحقل الإبداعي، من ناحيةٍ أخرى أيّاً كانت وجهة نظر الآخرين في هذا الوعي المزدوج، أخذاً ورداً. ومن هذا الباب، كنا كثيراً

ما ندخل من باب واحد، ثم نخرج من أبوابٍ متفرقة، بسبب من اختلاف في قضية من قضايا الأدب والفكر، غير أنّ هذا الاختلاف لم يزدنا الا متانةً في الصداقة، ووعياً بما لم نكن نفطن اليه، هكذا كان تعارفنا، وزمالتنا، وصداقتنا... ماضية في طريق مستقيم لا تخرج عن محيط الدائرة الا لشأنٍ من شؤون العقل في التفكير، أو القلبِ في التعبير.

عرفتُ من سامي نفسه أنّ اهتمامه بالأدب كان مبكّراً بعض الشيء؛ منذ أن كان طالباً في المرحلة المتوسطة من الدراسة الثانوية: يقرأ ما يقع في يديهِ من كتبٍ ومجلات، ويتطلع الى ما يمكن أن يصير اليهِ في المستقبل، غير أني لم ألحظ له اي نشاط أدبي، شعري أو غيره، ونحن في الدراسة الجامعية؛ لانه كان مشغولاً، كما أخبرني من بعد، بأمور أخرى، الا ما سمعته من صديق له (هو من عرفني به مصادفةً) في أحد ممرات كلية الاداب مع بداية التحاقنا بها، اخبرني أنه شـاعرٌ، وقرأ له أمامي بضعة ابياتٍ سياسية على مجزوء بحر الكامل المرفل، بروي الدال (او الباء) المردوفة. لا شك أنّ ما سمعته منه كان من منظومات الثانوية.

بعد هذا التعارف، غاب عني وجهه الاّ قليلاً في زحام الطلبة والدراسات. ربما كان التحاقه بقسم الاقتصاد أحد أسباب انصرافه عمّا يمكن أنّ يصير إليه، لكن قرأت تعليقاً وقع في يدي اتفاقاً منشوراً في مجلة (فنون)[1]، أبدى فيه رأياً بقصيدة السياب (أغنية في شهر آب) معترضاً فيه على التمهيد النثري الذي تصدر القصيدة المنشورة حينها، في أحد أعداد مجلة (الآداب) البيروتية. وهو تعليق يذهب إلى أن القصيدة يمكن أن تقرأ من وجهة نظر أسطورية أو بين وجهة نظر واقعية: الأولى تنظر الى تموز على انه الإله البابلي، والثانية على انه آخر ليلةٍ من شهر تموز؛ مع وحدة الدلالة في كليتهما: القحط والجدب في "الأسطورية"، والخواء الروحي والنفسي في "الواقعية".

1- لم يذكر الاستاذ سامي مهدي هذه المقالة، حين تحدث عن بداياته الادبية في (20 رسالة ورسالة)، المتبادلة بينه وبين الشاعر حميد سعيد، الصادر عن دار الشؤون الثقافية، بغداد 1998، س 18-20.

تحفظ سامي مهدي على هذا المبني المزدوج، لآنه فوق مستوى القارئ العام، بسبب من بعد المسافة الجمالية بين ما يُرى في الواقع، وما لا يُرى في الخيال.

أيقنت، من هذا التعليق النقدي الذي ما زال يطل من الذاكرة، ان لهذا الشاعر الذي لم أكن أعرف له الا ابياتاً قرأها عليّ صديقٌ له، قدرةً على تلمس المفاصل الدقيقة من العمل الأدبي؛ مع إن تحفظه علي "الرؤية المزدوجة"في القصيدة هي التي وضعتها في مزية خاصة من شعر السياب.

في تقديري أنّ بداية سامي مهدي الشعرية وأنشطته النقدية تبدّت مع أعوام الضياع والبطالة التي عشناها معاً منذ عام 1964. كانت مقهى البلدية هي المكان الذي تيسر لنا ان نلتقي به، في البدء، على نحو متصل، بعد أنّ كان متقطعاً. كانت المقهى، آنذاك، عامرةً بضجيج روادها من جميع الفئات الاجتماعية، مثلما كانت ملتقى للأدباء من شعراء وقصاصين وغيرهم ممن يتَّبعُهم من الغاوين! ولا أعدو الحقيقة حين أزعم أن (مقهى البلدية) كانت شاهدة على ظهور كثير من قصائد جيلنا؛ ومنها قصائد سامي مهدي الأولى، التي احتواها ديوانه الأول (رماد الفجيعة، 1966).

ذكر سامي، في الملاحظات التي أدرجها في هذا الديوان "أنّ الفترة التي مرت بين عامي 1959 و1965 كانت بالنسبة لي فترة انقطاع"، وأن بقية قصائد الديوان كتبت من بعدها، ما عدا القصائد الثلاث الأخيرة التي كتبت قبل فترة الانقطاع بدلالة التاريخ المدرج في نهايتها[1].

إذا استثنينا هذه القصائد الأخيرة، لبساطتها المباشرة غير المؤكدة على ما يمكن أن يصير إليه الشاعر؛ فأن جملة قصائد الديوان تعبر عن مشاعر الإحباط والضياع والخيبة والبطالة التي عشنـاها آنذاك. هذا ما يدل عليه عنوان المجموعة نفسه: "**رماد الفجيعة**" بصورةٍ واضحة.كذلك يعبر الديوان، من خلال تبديات المشاعر المذكورة،

1- ينظر: رماد الفجيعة: سامي مهدي، دار البصري، بغداد 1966، ص 67.

عن تردي الواقع العربي، بسبب من إخفاق الأنظمة التقدمية في تنفيذ برامجها؛ ومن اصطراع أحزابها حدّ العنف؛ وانقلاب بعضها على بعض؛ وادعائها حيازة الحقيقة دون غيرها (أسوة بأنظمة المعسكر الشيوعي، وتأثراً به)؛ وتسلطها، حين تثب إلى السلطة، على رقاب الجماهير، مع انها تتحدث باسمها وباسم الحرية والوطنية (أو القومية!) والاشتراكية: فضلاً عن اتهام بعضها لبعض بالانحراف والعمالة والخيانة الطبقية، وغيرها مما شاع في قاموس تلك الايام السياسي. كل هذا، وغيره، دفع الأدباء - أياً كانت الأجناس الأدبية التي يمارسونها - الى نوع من الانكفاء الذاتي، أو الانعطاف الباطني؛ إمّا هرباً من الواقع غير المواتي، أو غضباً عليه؛ وإما استثماراً لما قرّ في الأنفس من عوالم سود تصطرع فيها الأحلام والكوابيس والصور غير المعقولة، تأثراً بالاتجاهات الحداثية التي ظهرت في أوربا بين الحربين كالدادائية والسريالية، والرمزية من قبلها، والوجودية والعبثية من بعدهما، وما لحق بها جميعاً من جيد ورديء، في الشعر والقصة والمسرح. لم يقتصر هذا التأثير على الأدب في العراق، بل شمل الأدب العربي في معظم الأقطار العربية، ويمكن أن نعد قصيدة (حكاية الخوف والرجاء)، ببساطتها وغنائيتها، تعبيراً مباشراً عما اورثته تردي الواقع في النفس آنذاك:

... عد بنا، إنّ خبز القناعه
كان سُمّاً، وكانت حكاياتنا في الشجاعه
سكرةً، وانتهت بالدوارْ؛
ثمّ لمّا صحونا، وجدنا الحقيقه
تحت اقدامنا خرقةً مَلَّ منها شيوخ الطريقه
عندما جربوا بؤس هذي القفار

رماد الفجيعة / ص 5 /

لا أعدو الحقيقة حين أقول: إن دوافع نبرة اليأس والإحباط هذه، متأتيةٌ من اندحار الإيديولوجيات الثورية في نفوس معتنقيها، أيضاً. وفي تقديري أنّ قصيدة (من سيرة أبي ذر الغفاري) الطويلة قناع لخيبة الثوري بالثورة، وما تؤول إليه من عذاب داخلي، وعجز ذاتي عن تغيير الوضع المتردي. كما نجد أن قصيدة (العودة إلى الصحراء)، ذات الوهج الاحتفالي الذي يتغنى بما تدل عليه الصحراء من خصب ووحي وإبداع، تعبير عن هربٍ من حاضر منهار إلى ماضٍ مجيد؛ أو هي، استدعاء لحلمٍ مثالي ما عاد له نصيب بالعودة الثانية. لكن هذا الشعور المتنامي بالإحباط، آنذاك، لا يشير التعبير عنه - بلغته السلسلة الواضحة، الأصولية، إلى تحول في الرؤية الشعرية عما كان عليه شعر الرواد؛ بحيث يمكن أن نعدّ آثار شعر السياب جلية ً في ديوان (رماد الفجيعة)، ولا سيما قصيدتي (من سيرة ابي ذر الغفاري) و (العودة الى الصحراء) سواءٌ في بناء الجملة أم في إيقاع بحر الوافر؛ كما تسترجع قصيدة (هوى قديم) العاطفية، في الديوان نفسه، قصائد السياب العاطفية في ديوان (أساطير).

غير أنّ قصيدة (العبد والحجاب)، في (رماد الفجيعة) تدلّ وحدها على ما آل إليه شعر سامي في دواوينه اللاحقة، من تحول في الرؤية الشعرية، أدى إلى: نظم القصيدة القصيرة؛ الإيجاز في التعبير؛ انفساح مدى الرؤية مما تراه العين (المشهد) الى ما تحس به النفس (الشعور) ومن ثم الى ما يتأمله العقل؛ مع الاحتفاظ، بطريقة بناء القصيدة، على وجهٍ يكاد يكون واحداً، قريبٍ من أسس عمود الشعر العربي.

يعدّ ديوان سامي مهدي الثاني (أسفار الملك العاشق) 1971 / تحولاً جذرياً عن ديوانه الأول؛ فقد غادر فيه بداياته المتأثرة بالسياب، إلى حيث صوته المتميز الخاص به، لغة ً وتصوراً.

اتفق، في أحد مهرجانات المربد الشعرية، أن قطعت وسامي جسر الوليد، بين فندق شطّ العرب (وكان مبنى مطار البصرة القديم) وبين جزيرة السندباد بالبصرة. أبان

سامي، في الحديث الذي جرى بيننا، أن القصيدة القصيرة هي المجال الشعري الذي ينصب عليها اهتمامه؛ لانّ الشاعر فيها "**يهجم على ما يريده مكافحة ً، ويتناوله مصافحة**" [1] على حد قول ابن رشيق القيرواني.بهذه "المكافحة" وتلك "المصافحة" تصبح القصيدة صورة ً واحدة كلية؛ تتواتر أبياتها في نسق متصل، من دون إسهاب أو تفسير أو تعليق؛ وتذهب الى هدفها من فورها؛ وهي إذ تكتفي بلغتها الاشارية المكثفة تصل إلى مدى إيحائي مكتنز المعاني المتعددة.

ظلت القصيدة القصيرة، ابتداءً من (أسفار الملك العاشق) إلى آخر دواوين سامي مهدي حتى يومنا هذا، بطلة شعره بلا منازع، إلا من حالات استثنائية، حاول فيها ركوب متن القصيدة الطويلة، لكن من غير أن يكون عددها نسبة دالة قياسا على القاعدة المتبعة.

2.

لم يكن سامي مهدي، بعد ديوانه الاول، معنياً بأن تكون البواعث الايديولوجية دافعاً لكتابة الشعر عنده بصورة مباشرة، الا اذا تلامحت خفية من وراء القصيدة. لقد اخذت قصيدته تخترق هذه القشرة، على نحو تصبح فيه ملاحظة العين، او مكونات النفس المدركة أو غير المدركة، أو حيرة العقل في تأملاته الماورائية، هي المادة الغفل، التي يحوّلها التعبير الى قصيدةٍ دالة، في معناها الثاني، على وعي ذاتي خاص، تتفجر فيه المشاعر بكل هدوئها، وضجيجها، وتوترها؛ سواء أكانت القصيدة انعكاساً لما تراه العين (= مشهدية) أم تبدياً لما تحس به النفس (= شعورية) أن تعبيراً عمّا يراود العقل (= تأملية).

جاءت تمثيلات هذه الثلاثية متتابعة، على نحو ما، في الزمن، مع ما يمكن أن يحصل من تداخل بين المراحل: تمهيداً لما سيأتي، أو ترسبات مما أتى. يدل هذا على

1- العمدة: ابن رشيق القيرواني، ط1، القاهرة، 1925/ 2: 154.

أنّ تجربة سامي مهدي الشعرية، قد تطورت من التعبير عن حالٍ دنيوية الى التعبير عن حال أخروية؛ من مراقبة هيأة الحركة الى استخلاص حكمة الحياة من هذه الحركة، ولا سيما في ديوانيه (مراثي الالف السابع) و (الخطأ الاول)؛ بعبارة أخرى: تعبير عما يدرك حسياً الى ما يدرك عقلياً.

يميل الشعر العربي في العراق، عامة، الى التعبير الانفعالي من تجربة الحياة، أياً كانت طريقته في النظم: تقليدية على نهج القدماء / أو تجديدية على نهج ما ترتئيه. إنّ الباعث على الابداع، في كلتيهما، متأت من ردود الافعال تجاه ما تتلقاه من ضغوط الحياة الصادمة؛ وهذا ينفي وجود استثناءات شعرية تتلامح فيها بواعث تأملية مجردة، كالذي نجده في جملة من رباعيات علي الشرقي في ديوانه (عواصف وعواطف)[1] كهذه الرباعية:

كلّما فكرتُ بالعقبى اعتراني خفقانْ

فالى اين الى اين إذا آن الاوانْ

عدماً كان وجودي، وسيغدو عدماً

قد توسطتُ وجوداً طرفاه عدمان!

ولعل شعر محمود البريكان قد ينصرف جميعه الى انعطاف داخلي تعبيراً عن وجودية ذاتية محصورة بنفسها، تجسدها تمثيلات رمزية يكون فيها إعمال الذهن وسيلةً للاحساس الجمالي، كان هذا دأب محمود البريكان منذ أول قصيدة معروفة له، الى آخر قصيدة نظمها (إن استطعنا العثور عليها، بعد مصيره الفاجع!).

أما شعر سامي مهدي، فانه انتهى الى ما انتهى اليه في ديوانيه المذكورين (مراثي الألف السابع) و (الخطأ الأول) بعد تطورٍ متأنٍ اجتاز فيه حقلين من حقول تجربته الشعرية: حقل العين التي ترى، ثم حقل النفس التي تشعر، ومنه الى حقل العقل الذي

1- عواصف وعواطف: علي الشرقي، مطبعة المعارف، بغداد 1953 / ص 90.

يتأمل. غير أن هذا التنوع في الرؤى ظل محافظاً، في الاعم الاغلب من قصائده، على نسق المقاربة في النظم، أو ما يدعوه البلاغيون القدامي (مراعاة النظير)، مع وجود استثناءاتٍ خارجة عن هذا النسق قائمةٍ، على المخالفة، أو المفارقة في القول.

اذا كانت تجربة الذهن التأملية في شعر محمود البريكان تتنوع بتنوع صور التعبير عنها، فأنها تظل، في بنيتها الداخلية واحدة، مغلقةً على عالمٍ داخلي، أما تجربة سامي مهدي، فأنها ذات خطوط متعددة تنتقل مما هو عيني الى ما هو خفي دون أن يكون هذا التعدد مزيةً بالضرورة، الا اذا تطور التعبير عنه، من صورةٍ الى صورة بحسب ما يقتضيه المقام:

إذن لدينا ثلاث محطات في شعر سامي مهدي:

- شعر العين التي ترى؛
- شعر النفس التي تتأثر؛
- شعر الذهن الذي يعمل.

قبل أن اتناول هذه المحطات، واحدةً واحدة؛ أُعرج على ما ذكرته قبل قليل. وهو أنّ البواعث الايديولوجية لم تعد بادية في شعر سامي مهدي، إلا في حالات طارئة، ظلت فيها متخفية خجولاً على الرصيف من شارع الشاعر العريض الطويل؛ بحيث تصبح القصيدة التي قد نظن أنّ باعثها ايديولوجي، حمالة اوجه، قابلة للتأويل، كقصيدة (طقوس اخرى) في ديوان (اسفار الملك العاشق) / ص 32/ .

تعلن الذات، في القصيدة، رفضها للاخرين، وانشقاقها عنهم، وإدانتها اياهم، وخيبتها بهم، كما جاء في ختام القصيدة التي يتوجه الخطاب بها اليهم:

لقد أذهلتكم طقوس الطراوات في حُجُرات الجواري،

.... وها أنا أنشر أكفانكم في التلال البعيدة /

وأحفر في الصدر نهرً اليقين.

فمن هذا الذي يحفر في الصدر (نهر اليقين)؟... ومن هم أولئك الذين"أذهلتهم طقوس الطراوات"؟.

للقارئ أن يستجيب للقصيدة كما يشاء، موجهاً اياها وجهة نفسية، أو وجودية أو حتى هجائية تنظر الى الاخرين على أنهم جهلة، منغلقون، لا يرون أبعد من انوفهم. بهذه المعاني المتشظية من نبرة القصيدة الخطابية يضمر الوجه الايديولوجي فيها، ويصبح احتمالاً من جملة احتمالات اخرى، ومثلها قصيدة (العشق والملكوت) من ديوانه (الاسئلة) / ص 95.

بعد هذا الاستطراد النافل، أعود الى المحطات الثلاث التي نبهت عليها، وأبدأ بالأولى: شعر العين التي ترى.

تقدم قصيدة (تفاصيل)، من ديوان الاسئلة / ص 37 / "بياناً شعرياً"للمظهر الذي يجب أن تكون عليه قصيدة العين وهو: العناية بالتفاصيل، واختيار ما يدل احدها على جميعها؛ لانّ:

.... على ضفتيْ عالمٍ يتحوَّلُ، لا بُدَّ
للمرءِ من أنّ يُجسِّدَ ذاكرةً لا تخون

أما شعر النفس التي تتأثر، فأنها تذهب من فورها الى تصوير المشاعر التي قد لا نعرف بواعثها على وجه التحديد، الا بوصفها اثراً من اثار التجربة الانسانية المعيشة. وارى أن معظم قصائد دواوين (أسفار الملك العاشق / الزوال / أوراق الزوال) تنحو هذا المنحى.

وأما شعر الذهن الذي يتأمل، فأنه ينصرف عن"العين"و"النفس"، اي: يرفض وسائط المعرفة الحسية، ويتجه الى التعبير عن أفكار"ما ورائية"تتصل بالحياة والموت، والجبر والاختيار، وما تثيره في النفس من صراعٍ غير قابل للحلّ، وترجرجاتٍ دالةٍ على نوازع شك أو يقين. باختصار، كلّ ما يوصل الى حكمة الحياة التي تترشح عن عقل قلق.

❋ ❋ ❋ ❋

.3

تميل قصائد"العين"الى التصوير المشهدي، وهو اقتطاع تفصيل دالٍ من تفاصيل الحياة المتنوعة: عادة متبعة؛ حركة طارئة، جلسةٌ في مقهى أو حانة؛ حدثٌ في شارع أو ساحة.... الخ؛ وتسليط التعبير عنه بصورة موضوعية، من دون أن يكون للشاعر موضع فيه؛ بحيث يرقى التعبير، بصورته المشهدية، الى مستوى الرمز الكنائي، وخير ما يمثل ذلك ما حواه ديوان (الاسئلة) من نماذج، منها على سبيل المثال: امرأة ورجل / النداء / افكار متقاطعة / المهر / كلوشار، وغيرها. ومن اجل توضيح القصد، أرى أن قصيدة (امرأة ورجل) نموذج صالح للتحليل النقدي لاستيفائها شروط التصوير المشهدي. وهذا نصّها:

تلتظى النارُ، ومن نافذة تلتظي النارُ، ومن نافذة الغرفة تبقى أمرأة ترنو ولا
شيئ سوى النار، وطيف الرجل العابرِ.
أحياناً يطول الليل، والمرأة لا تجرؤ أن تبكي،
وأحياناً تجيُ أمرأةٌ أخرى، فتلهيها بما
تأسو وما تجرحُ. أما هذه اليلة
فالنارُ، وطيف الرجل العابرِ،
والنار وما تومضُ
(هل يأتي، إذن؟
لم تؤثر النزهة؟)
في الليل تكون أمرأة أخرى
وهذا اثرٌ منه:
قميصٌ جارح اللون

وبعض التبغ
(هل يأتي إذن؟
أم تؤثر النزهة؟)
ما أغرب أن يأتي!
وما اصعب أن تبقى!
ولا شيء سوى النار

- 2

الشارع خاوٍ، الا من جسر أمراةٍ تمشي،
تسحبُ خطوتها فوقَ الاسفلت البارد
تنظرُ في شجنٍ / تتوقف حيناً / تمشي /
تتوقف / تسترجع بعض هواجسها:
هل يكفي رجل وامراةٌ ليكون العالمُ أجمل؟
حسناً / هذا رجلٌ مرتبك
يترصد من نافذةٍ في العطفة
"ها!.. يوشك أن..."
"لا...."
تمشي / تتوقف / تمشي
تحدس أن الرجلَ المترصد يرقبُ خُطوتها
ماذا لو خفَّ إليها؟
ماذا لو حياها، ورعاها لهنيهة حبّ؟
"هل يكفي رجلٌ وامرأة ليكون العالم اجمل؟"

يمكن أن نعدَّ القصيدة قصةً قصيرةً جداً، مسرودة بحركة الفعل المصارع وصيغة الغيبة، من خلال زاوية النظر الحيادية، دون تعليق أو توضيح، الا عبارات الحوار الداخلي السريعة المتقطعة، المحصورة بين أقواس، المعبرة عن انعطاف داخلي صامت.

القصيدة ذات اسلوب عارٍ. أعني: خُلوَّها خلواً تاماً من أي تعبير مجازي، استعارةً كان أو تشبيهاً؛ الا إذا عددنا القصيدة بتمامها كنايةً دالةً على العزلة والتوحد، والرغبة المقموعة. فهي، من هذه الناحية لا تختلف عن النثر السردي المباشر الا بوزنها: المقطع الاول على المتدارك (فاعلن)، والثاني على الخبب (فعلن). غير أنّ تحول الوزن من مقطع الى آخر، لم يؤدِّ الى تحول في المستوى السردي؛ ففي كلا المقطعين ظلت عين الكاميرا (= زاوية النظر الحيادية أو المشهدية) تنقل حركة الشخصية، بمكانها (الغرفة، الشارع) وزمانها (الليل)، وهواجسها مع نفسها (العبارات المحصورة بين اقواس).

القصيدة في مشهدين متتابعين: مشهد المرأة في الغرفة أمام النار وحيدة، تتمنى أن يزورها رجلُ ما بلا طائل / والثاني وهي في الشارع، بعد أن يئست من مجيء الرجل؛ تتصور أن رجلاً ينظر اليها من نافذةٍ في الغرفة، وتظن أنه سيهبط اليها؛ لكن لا شي من هذا يحدث، بدلالة عبارةٍ متقطعةٍ لا تكاد تخرج من شفتيها:"ها.... يوشك أن... لا!".

كذلك يتوزع كلّ مشهد الى ما يُرى ويوصف من جهة، ثم الى الهواجس غير المنطوقة، من جهة اخرى، وهذه هي المشهدية.

جاءت عبارات القصيدة، بلغتها العارية / موجزة الى الحد الاقصى: اشارات سريعة في الوصف؛ متقطعة متباعدة في الهجس؛ فراغات بين الجمل أو مسكوتٌ عنه يدل عليه المنطوق (= هنا المكتوب).

هذه جميعاً تجعل من القصيدة، كما قلت، كناية موسعة، ترمز الى التوحد في المدينة، حين تنقطع الصلات بين البشر، بحيث يصبح كلُّ أمريٍ"يعاني وحده في غمرة

العناق"، كما يقول الشاعر خليل حاوي، واتساقاً مع هذه الدلالة، يمكن أن ندرج قصيدة (افكار متقطعة) تحت خيمة (الكناية الموسعة) أيضاً؛ بما تولده من احساسٍ جمالي قريب المأخذ، تستدعي دلالات الالفاظ فيها ما يناسبها، وفق قاعدة"مراعاة النظر".

من ناحيةٍ أخرى، تأتي طائفة من قصائد العين المشهدية مدمجة بصور الشعور، أو متبدية" منها، أو ملخصة إياها، فأما المدمجة بالشعور، فقصيدة (البيت) الاسئلة 33 / مثالٌ لها فحركة الطفل وهو يرسم البيت (مشهد)، وتعليقه في ان الرسم لم يكتمل (شعور)، ثم تعليق الطفلة على جمال البيت وسعته:"لولا السياج"شعور أيضاً. لقد رافق المشهد الشعور بالمشهد نفسه بتناوب الحركة والقول.

وأما أن تكون قصيدة العين متبدية من خلال الشعور (أقصد: الصور التي تدل على الشعور)، فقصيدة (القطار) / الاسئلة، 30 / نموذج لها. فالإحساس الذي يعتري راكبي القطار هو الدال على المشهد:

ويكاد شيخ أن ينام،

وثمة أمراةٌ تغازل جارها،

ويهم بعض الفتية الظرفاء أن يثبوا

فيشغلهم تلطفهم بنا....

هذه التفصيلات التي تنقلها كاميرا اللغة (وليس كاميرا العين) هي التي تتبدى من خلال الاحساس بحركة القطار:"ولا ريث ولا عـجـل..."، وبالوصول الكاذب:"وصلنا.... ها وصلنا..."ثم نعرف أننا"ما نزال في البدء..."

نحن نعرف أنّ (القطار) اصبح رمزاً عاطفياً في الشعر الشعبي والفصيح معاً؛ ومنه قصيدة نازك الملائكة (مرّ القطار) من ديوان شظايا ورماد[1]. فـ"القطار" فيها رمزٌ

1- شظايا ورماد: نازك الملائكة، المكتب التجاري، ط2، بيروت، 1955 / ص 42-48، في (الاعمال الشعرية الكاملة) عن دار العودة، بيروت 2008 / ص 43 - 46.

للزمن المنقضي، يأخذ الاحباب وغير الاحباب معه الى حيث لا رجوع؛ بحيث اصبحت القصيدة، بصورتها الكلية، استرجاعية: ذاكرة تستعيد ما جرى، بعد أن مرّ القطار وغاب في المجهول، في حين جاء (القطار) في قصيدة سامي مهدي دالاً على حاضر مستمر وذاهبٍ الى مستقبلٍ مجهول، بعكس حركة(قطار) نازك. الأنسان في قطار نازك هو الغائب المعروف، وفي (قطار) سامي، هو الحاضر المجهول مصيرهُ، والعلاقة بين القصيدتين قائمة على "المفارقة الضدية"أن جاز التعبير / وأمّا أن تكون "الخلاصة"موحية بالمشهد، فقصيدة (أطلال) / الاسئلة 63/ مثال على ذلك؛ فصورة الاطلال تتبدى من خلال مشاعر الحزن بسبب من الاندثار الذي حاق بالبيوت:

أنت خَلقتها بين وهمين، فاحتكمت بالسكوت،

أنت لم تعطها من خيار سوى الموت،

فانتظرت ان تموت

القصيدة ذات نبرة رثائية تدلّ على فكرة (الزوال) التي اخذت من شعر سامي مهدي ديوانين (الزوال / اوراق الزوال). وظلت تلاحقه في دواوينه الاخيرة. مستترة أو متبدية. من دون أن استبق الامور، استطيع القول: إنّ هذه القصيدة تعيدنا، على نحوٍ ما، الى مقدمات (الوقوف على الاطلال) في الشعر الجاهلي وما تبعه في العصور الاسلامية.

اذا كان النسق الحضاري في العصر الجاهلي نسقاً صحراوياً - بدوياً، هو ما تعبر عنه مقدمات (الوقوف على الاطلال)؛ فإنّ النسق الحضاري الحديث، هو ما تعبر عنه قصائد سامي مهدي، متخذاً من (المدينة) صورة (الوقوف على الاطلال). فما دام كل شيئٍ الى زوال: اليد والالة، الخيمة والمنزل، المنزل والبرج؛ الحمام الزاجل والموجات الكهرومغناطيسية.... الخ... فجميعها تستوي في القيمة الانسانية، ما دامت لحظة الميلاد عنده هي نفسها لحظة الموت. فتغيير المظهر لا يؤدي الى تغيير

الجوهر. وفي هذه الحالة ينعدم الفرق بين (عصر جمع القوت) قبل التاريخ، وبين عصر انشتاين، بعد التاريخ؛ كما يقول السياب:

هابيل قابيل، وبابل كشنغهاي[1]

من قصيدة (أطلال) هذه. يذهب شعر سامي مهدي، من بعد، الى ما سميته(شعر النفس)، تعبيراً عن وجدٍ أو موجدة: عن اسى أو شعور غائر في الضمير؛ عن لحظة حبٍ عابرة؛ عن كارثة انسانية كالحروب؛ أو كونية كالزلازل والبراكين.

ليس في هذا"الوضع البشري" سبيل الى التجدد، أو الارتقاء الروحي والمادي، ما دام"كل شيئ الى زوال"، على سبيل من"التحول الاندثاري".

يظل هذا النهج متصاعداً، في قصائدِهِ اللاحقة، حتى يستوي على سوقه في ديوانيه (مراثي الالف السابع / الخطأ الاول)؛ ليتحول، ما تحس به النفس من اندثارٍ في التاريخ الى ما يعيه العقل من جبرية صارمة؛ كما سنرى.

في قصيدة (الزوال) / ديوان الزوال، ص22 / تعبير مباشر عن هذه الحال، باسلوبٍ مرسل (= مدور):

أوقفوا العالم، فالاشياء تهتز وتجري
دون ابطاء، وتمضي المدن، الامكنة
الناس، البنى، الافكار من حولي
ولا أقدر أن أمسك منها أي شيٍ،
اي شيءٍ
فأخليها وأمضي...

وماذا يبقى؟... استخلاص حكمةٍ مما تفلت وزال، بحيث لا يتخلف، عن تمثيل الممثل، "الا عرضٌ أخير"، في قصيدة (الممثل) الزوال، ص 12 / مذكراً ايانا بالمونولوج

1- انشودة المطر: بدر شاكر السياب، دار مجلة (شعر)، ط1، بيروت 1960، البيت من قصيدة (من رؤيا فوكاي) / ص48.

الشكبيري المشهور على لسان (ماكبث): "ما الحياة الا ظل يمشي..." أو استخلاص حكمةٍ أخرى مشابهة، في ختام قصيدة (مرثية رجل مات في حينه) / الزوال ص 10 / :

.... فالخوف، متصل بنا،

والخيارات ملغومةٌ

وسواء لدينا التعلل بالحبّ

أو بالجنون!

ولا شك في أنّ مساواة الحبّ بالجنون، تذكرنا بقول المعري في مرثيته (غير مجدٍ...)، التي يشبه فيها (صوت النعي بصوت البشير في كلّ نادي).

من هذا الباب تصبح المدن القديمة والحديثة سواءٌ؛ (فقصائد المدن)، في ديوان (الزوال)، لا يختلف البَشَر فيها عن البشر في قصائد (من الواح سومر) من الديوان نفسه، فالمعبد الذي يبينه الانسان للآلهة، والنذور التي يقدمها لها من دون أن تعبأ به في قصيدة (ترتيلة من اسرة اور الثالثة / ص 70 / ، يتحول الى "جحيم" في ميناء روتـردام الملغوم بما فيه ومن فيه، لانّ ناسه"يدرون ولا يـدرون...!"فـي قصيدة"روتردام"/ ص 15 / . القدر الذي يطحنهم واحد: قدر الالهة في المدينة القديمة، هو نفسه قدر"المال"في المدينة الحديثة؛ والقناص المتخفي الذي يقتل غريمه، سيقتله قناص متخفّ آخر، فيتساوى القناصان في وظيفة القتل: قناص الالهة في المدينة القديمة وقناص المال في المدينة الحديثة.

تزداد هذه النزعة التسييرية (= الجبرية) - التي أخذت قسطاً وافـراً في صراعها مع النزعة التخييرية (= القدرية) في الفكر الاسلامي - بروزاً في ديوانه (مراثي الالف السابع). قد يقدر المرء انها مراثٍ للالف السابع قبل الميلاد؛ وقد يذهب ثانٍ الى انها موجهة الى الالف السابع بعد الميلاد؛ وقد يجمع بينهما ثالث، فيهجس أنها رثاءٌ لكليهما، من قبل ومن بعد. ولما كان الرقم (7) يدل على الكثرة، أو

على غير المحدود، أو على اللانهاية؛ فأنّ المراثي المتصلة به، هي مراثٍ للزمن الانساني؛ منذ وعيه بوجوده حتى وعيه بفنائه، على مدى التاريخ قديماً وحديثاً ومستقبلاً، ولعل قصيدة (آباء وبنون) / المراثي، ص 16) تعبر عن صراع الاجيال المتواصل دون توقف، متخذةً من (الاباء) و(البنون) رمزين للاجيال المتوالد بعضها من بعض على مهاد من القتل والقتال، وعلى افق مثله:

منذ سبعة الاف عامٍ ودائرة القتل دوارةٌ

والبنون

يفتكون بآبائهم مرةً أخرى

وآباؤهم يمحون.

أَهو إرث فيورث؟ أم

لعبةٌ؟ أم جنون؟

بما أن "أم" تؤدي وظيفة التسوية، نحوياً فأن "الارث" و"اللعبة" و"الجنون" تتساوى دلالياً على القتل (=الارث)، والقاتل (= الوارث) والمقتول (= الوريث)!...

وهذا يتوافق أيضاً مع ما جاء في قصسدة (نزف) من الديوان نفسه / ص 42 / :

أفهم الان أنّ الغناء

نعمةٌ في العويل

وفذلكةٌ في البكاء

وبذلك نعود الى المعري، مرة اخرى، في مرثيته المعروفة (غير مجدٍ):

أبكت تلكم الحمامة أم غنت

على فرع غصنها المـيّادِ

❊ ❊ ❊ ❊

4.

من هذه القصائد التي تتضح فيها الجبرية الصارمة، والتي يجد الانسان نفسه فيها مساقاً الى ما ليس يدري، تنبثق التأملات الوجودية الماورائية، الواقفة على الحافة الفاصلة بين الشك واليقين، بين السائل والمسؤول، بين الخالق والمخلوق؛ متخذةً وجهاً جدلياً في العقل وما تثيره في النفس من احساس محتدم، شاكّ بحقيقة الوجود، كما بدأ أول الامر، وكما صار اليه، وما يمكن أنّ يصير ـ كل هذا نراه شاخصاً في ديوان (الخطأ الاول)، ولا سيما القصائد التي تجمّعتْ تحت عنوان (هو... دائماً)، مع أنه لم يصرح بأيٍ من اسمائه في جميع القصائد، مكتفياً بدلاً منها، بضمير الغائب حيناً، والمخاطب حيناً آخر؛ وهو ضمير شفافّ في كليهما ـ اشارة الى (واجب الوجود).

هل يمكن أن نعدّ هذه القصائد شعراً دينياً؟ لا شك في أنّ التوجه الى الله، أياً كانت طبيعة هذات التوجه؛ تأخذ هذا المنحى، حتى وإن جرت في مجرى غير مباشر، كالذي خاطب فيه ابو حيان التوحيدي الله بما يأتي

"إن ذكرتك، أنسيتنا، وإن اشرنا اليك أبعدتنا،
وان اعترفنا بك حيرتنا
وان جحدناك أحرقتنا، وإن توجهنا
اليك اتعبتنا، وإن ولينا عنك دعوتنا
وإن تركناك ازعجتنا / وان توكلنا
عليك أكلفتنا، وان فكرنا فيك اضللتنا
وإن انتسبنا اليك نفيتنا، وإن
اطعناك ابتليتنا، وإن عذّبتنا
وإن انبسطنا معك طردتنا..."[1]

1- الاشارات الالهية: ابو حيان التوحيدي، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1950 / ص 193.

ولا شك أنّ في هذه الحال بُعداً صوفياً، يعجز فيه الانسان عن الوصول الى يقينٍ مطلق؛ فتنشأ فيه هذه الحيرة الايمانية التي يحيل سببها الى الله نفسه... وهذا ما تعبر عنه قصيدة الشهرزوري الصوفية، التي يسقول في مطلعها:

لمعت نارهم وقد عسعس الليلُ
ومـلّ الحادي وحارَ الدليلُ

والتي تصور رحلة رمزية الى ذات الله (مرموزاً لها بـ"نار ليلى") من دون أن يصل الراحلون الى مبتغاهم:

منتهى اللحظ ما تزودً منه الـ
ـلحظ، والمدركون ذاك قليل
جاءها من عرفت يبغي اقتباساً
وله البسط عندنا والسول
فتعالت عن المنال وعزتْ
عن دنوٍّ اليه وهو رسولُ
فوقفنا كما عهدتُ حيارى
كلّ عزمٍ من دونها مخذول
فاذا سولت له النفس امراً
حيدً عنهُ، وقيلً: صبرٌ جميلُ![1]

نجد لهذه الحال عن التنازع الديني - إن جازً التعبير - وجهاً آخر في بعض شعر المهجريين (ميخائيل نعيمة؛ ابو ماضي) وشعر توفيق صايغ ويوسف الخال، مهما تباين الدين واختلفت الصورة. ولعلي لا اذهب بعيداً حين ازعم أن الصديق العزيز، أخي ابا نوار، على صلة ثقافية بهذه الروح المعذبة لدى الصوفيّ وغير الصوفيّ، ممن

1- شعراء الواحدة: نعمان ماهر الكنعاني، ط2، مكتبة النقاء، بغداد 1985 / ص 77 - 82.

وصل وعيه الايماني الى حالةٍ عقلية يتجاذب فيها طرفاها من غير أن يصل أحدهما أو كلاهما الى نوع من المصالحة؛ فهي تتبدى عند ابي ماضي والشيخ على الشرقي من زاوية نظر الشك؛ اما عند توفيق صايغ ويوسف الخال، ومن ثم عند سامي مهدي، فمن زاوية نظر الايمان الحائر، القلق، المعذب.

من ناحية اخرى، اشير الى أنّ قصائد اليوت الدينية، ولا سيما (أربعاء الرماد) و(رباعيات أربع)، لم تكن بعيدة عن سامي مهدي، فهي تصويرٌ للشعور الديني الذي يتوق فيه الانسان الى ما وراء نفسه، رغبة في الخلاص الروحي، مع ما ينتاب هذه الرغبة من شك في خلاصه.

ليس همي أن أتقصى مرجعيات هذا المنحى في شعر سامي (وهو منحى غريبٌ عن شعراء جيلنا عامةً)، ولكن أرى أنّ له ممهدات في شعره قبل هذا الديوان منذ وقتٍ مبكر. فقصيدة (الغائب) في ديوانه الثاني(اسفار الملك العاشق) ص 73 / وقصيدتاه (كبرياء) و (الارث) من ديوان الاسئلة / ص 111، 112 /، موصولة بهذه النزعة الروحية الغيبية، لكنها أتت أُكلها في ديوان (الخطأ الاول)؛ ومنه قصيدة (اللعبة المضجرة) / ص 31 / فهي تستوحي حديثاً أخرجه الصوفيون من دون أن يكون له أصل في كتب الحديث؛ وهو:

"كنتُ كنزاً لم أُعرف؛ فأحببتُ أن أُعرف،
فخلقتُ الخلقَ وتعرفتُ إليهم؛ فعرفوني"[1]

وهـذا يعنـي ان معرفـة الوجـود الموضوعـي، حتـى إذا كان مثاليـاً، منبثـقٌ مـن وعـي الوجـود الذاتـي؛ فيتجلـى الاول المعـروف فـي الثانـي العـارف، سـواءٌ أكان نبيـاً، أم كاهنـاً، أم زاهـداً أم صوفيـاً، أو ايّ إنسـانٍ يئـدهُ مـا يـرى، ويتصـور ثُمَّ يعقل:

1- الفتوحات المكية: محي الدين بن عربي، دار احياء التراث العربي، بيروت، 1988/ 2: 110.

لكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ الوعي بواجب الوجود المثالي، يؤدي في القصيدة الى نوع من المعاناة المستمرة، ليتحول في النهاية، الى لعبةٍ مضجرةٍ، إحساساً من الذالت الواعية بعبث الوجود:

ولأنكَ موجودٌ بوجودي

تتهيّب إنهاء اللعبة

وتحاذر أن ينفرط العنقود

في المقابل، تعبر قصيدة (الخطوة الصمّاء) / ص16/ ، بصورةٍ غامضةٍ بعض الشئ عن (وحدة الوجود) التي يتبدى فيها الله للعارف في جميع الموجودات، كالحال التي عبرّ عنها ابن عربي بقوله:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورةٍ

فمرعىً لغزلانٍ، وديراً لرهبان

وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبة طائف

وألواح توراةٍ، ومصحفُ قرآنِ

لكن سرعان ما تمحي (وحدة الوجود) عن القصيدة، مخلفةً وراءها "لحظة الغياب":

... مثل شراعٍ حائرٍ

يسبح في عماء.

وفي كلتا الحالتين، تبثق من (الحضور والغياب) الحيرة وعدم الاطمئنان، والخوف من المصير الغامض؛ بسبب من أنّ (واجب الوجود) المعروف للعارف يظل احتمالاً، أو افتراضاً:

ونحن بين الخوف والرجاءْ

نسمع صدى خطوته الصمّاء

تظل هذه الازمنة الروحية متفاقمة بين "طالب ومطلوب" من دون أن تؤدي الى نتيجة. وهذا ما يطالعنا في قصيدة (الهاتف) / ص 14 / . إنّ الزمن، بألوف سنيه المتراكمة، لا يمر به غير من تاه مع التائهين"/ ص 14 / ؛ ومع ذلك يرنفع الدعاء جاراً الى الله:

لا تكلني لسواكْ

أنا ما جئتك إلا لأراك

أنت... كي تسمع مني / ص 27 /

قد يذكرنا هذا الدعاء بقول ابي نؤاس في احدى مواجده الاعترافية بذنبه:

افرُّ إليكَ منك وأينَ الاّ

إليك يَفِرُّ منك المستجير!

لكن هذه الصلة يجب ان تكون مباشرة، بلا وسائط من عمالٍ (= كهنة ومرشدين ومن هم في مستواهم):

... يأتون اليّ كل يومٍ بحكاياتٍ قديمهْ

لفقَّتْها طبقاتٌ من رواهْ

وأشاعتها لتحظى بفتاتٍ من غنيمه!

سبق لي أن قلتُ في قصائد توفيق صايغ:"إن الشاعر مؤمن شديد الايمان، لكنه يشك في سبل الخلاص التقليدية، معبراً بذلك عن ازمةٍ روحية جعلته يسلك هذا الطريق في الافصاح عن ازمته... بمخاطبةٍ ملتهبةٍ يبعث بها الشاعر الى الله، وهو يتابع جميع الحالات النفسية التي تنشأ من هذه المساجلة، كالمناكدة، والاحتجاج، والمناقشة، والمعاتبة حدّ اللوم...."[1]، وهذا ينطبق في جملته على شعر سامي مهدي في هذين الديوانين (مراثي الالف السابع) و (الخطأ الاول).

* * * *

1- الشعر الفلسطيني الحديث: خالد علي مصطفى، وزارة الثقافة والفنون، ط1، بغداد 1978 / ص 146 - 147.

5.

في مقابل هذه الازمنة الروحية، نجد في هذين الديوانين نفسهما مجموعةً من القصائد تعبر عن ولع بالحياة وقسماتها الحيوية، وشهواتها المتفجرة، وانفعالاتها الحادة.... وهو ما يمكن عدّه نقيضاً للازمة الروحية؛ بل نسخاً لها، اي: الغاء أثرها في النفس، لكننا، اذا تأملنا الوضع قليلاً، نجد أنّ هذه "الازمة"قد تدفع من يعانيها الى الاتجاه المعاكس لها: التشبث بالحياة تعويضاً عن امرٍ"لا تدركه الابصار"

في قصيدة (نداءات خارجية) من ديوان (الخطأ الاول) / ص 69/ دعوة الى رفض نداءات ما وراء الغيب (رامزاً لها برنين الهاتف الخلويّ)، على أن يكون الردّ عليها:

"ماذا تريدون؟ لا أصدقاء لكم بيننا
... ودعوا لعبة الهاتف الخلويّ الى غيرها
فَسَنفتحُ أبوابنا للفصول وأطيافها،
ونُعلمُ أبناءنا كي يأتلفون مع الشمس والريح إذ يولدون
ونعلمهم كيف، كالعشبِ، ينتشرون؛
وإذا رنّ من حولهم هاتفٌ أهملوهُ
وقاموا الى ما يطيب لهم من شؤون..."

هذا يشير الى انّ وعي الازمة الروحية تجد بديلاً منها في قاعدة (ولك الساعة التي أنت فيها)؛ بعبارةٍ أخرى: استثمار اللحظة الآنية. في (قصائد أخرى) من الديوان نفسه (الخطأ الاول): الصحوة العظمى 83 / غبطة الاشياء 84 / مدن في التيه 86/ ؛ وقصائد أخرى مثلها في مراثي الالف السابع) / : النزهة الاولى 206 / الضحك 62 / توازيات الوردة 65/ حبّ بغدادي 67 / يوم قصير 68/ ... في هذه القصائد جميعها احتفال بالحياة والطبيعة؛ بالبشر والشجر في تلاقحها الجنسي، وترجرجها اللونيّ، وحيويتها الفائقة... وكأنّ الازمة الروحية لا وجود لها.

ليس لي الاّ القول: أنّ الاخفاق في الوصول الى يقين بما وراء الوجود قد يؤدي الى التماس الوجحود في (الساعة التي أنت فيها): لا أمسٍ، لا غدٌ؛ بل حاضرٌ مستمرّ بكلّ ما تستطيع أن تعصر من لذاذاته. وبذلك يكون طلبُ الغناء، من (حور الفراديس)، مشفوعاً بنسيان ما تبقى من أدواء؛ فالغناء:

وعدٌ بميلادٍ جديد سعيد

وطفولةٍ أخرى، وتاريخ جديد

قصيدة (النزهة الاولى) في ديوان (مراثي الالف السابع) ص 26 / تمثيل ساطع لهذا"الوعد"؛ إذ تتوالى فيها الصور الفردوسية متشحةً بالضوء والحرية المطلقة بلا قيودٍ أو عهود، قبل أن تمتد (الخطيئة الاولى) الى هذا الفضاء النوراني. إنّ لحظة الميلاد الاولى هي"الحرية"التي نرى فيها (وحدة الوجود) والله ماثلاً في كلّ مخلوقاته.

باختصار: إذا كانت قصائد سامي مهدي الماورائية تعبيراً عن"حكمة الحياة"؛ فأنّ العودة الى (النزهة الاولى)، التي تذكرنا (بجنة دلمون) السومرية، وما يسير في ركابها من قصائد تعبر عن"حركة الحياة". الاولى صادرة عن ذهن متأمل، قلق، والثانية عن نفس مطمئنةٍ... تعويضاً عن الاولى!

* * * *

6.

ذكرت، من قبل في درج هذا الحديث، أنّ سامي مهدي قد استقرّ، في إبداعه الشعري، على القصيدة القصيرة. أما ما جاء بين ثناياها المتباعدة من"طوال"(قياساً على القصيرة) في ايّ من دواوينه، فلا تعدّ نسبةً دالةً. كما أوردت عنها ما ينطبق عليها من قول أبن رشيق القيرواني، وهو أنّ الشاعر "يهجم على ما يريد مكافحةً، ويتناوله

مصافحةً". وهو في كليهما يصدر عن لغة أصولية لا تبتعد كثيراً، في نظمها عن اسس عمود الشعر العربي.

والاصولية باختصار، هي النسق الذي يستعمله الشاعر من مفردات، وتراكيب وايقاعات، وَفْقَ الانظمة اللغوية والعروضية المتبعة؛ سواءٌ أكانت القصيدة حرة، في وزنها وتقفيتها، أم مرسلة (=مدورة)[1]، أم نثرية على قلتها في شعر سامي مهدي؛ فضلاً عن أنها تتوخى "مراعاة النظير"؛ وهي أن دلالات الالفاظ يستدعي بعضها بعضاً بما يلائمها ويناسبها؛ بحيث تكون فيه صورة التركيب اللغوي واضحةً في الذهن، سهلة المأخذ، كأنها صادرةٌ عن "طبع "مواتٍ، عفوَ الخالطر، مع توافر صنعةٍ خفيةٍ فيها، قائمةٍ على حسابٍ دقيق لما ينبغي أن يقال.

أول ما يطالعنا في لغة سامي مهدي الجملة القصيرة البسيطة، ولا سيما الفعلية؛ فهي تحقق ما يسميه الجرجاني "هيأة الحركة"[2]، أي: الايحاء بالحيوية. هذه السمة الاسلوبية توفر للجملة، ومن ثمّ للقصيدة إن سارت على النسق نفسه، الايجاز؛ أو بمصطلح قدامة بن جعفر "الاشارة"، وهي "ان يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بايماءٍ اليها أو لمحةٍ تدل عليها".

إذا كانت الاشارة عند قدامة تنصرف الى "البيت" أو الى جزءٍ منه؛ فإنها في شعر سامي مهدي تشمل القصيدة بتمامها؛ وهو الامر الذي يجعل قصرها منوطاً بايجازها،

1- شاع في الشعر العربي الحديث مصطلح (القصيدة المدورة) وهي التي تخلت عن القافية واحتفظت بالوزن. يخيل اليّ ان جيلنا (= الستينيات) هو الذي اشاع هذا المصطلح الذي عمّ الوطن العربي. وفي تقديري أنّ مصطلح (الشعر المرسل) أدق من (المدور)، لان التدوير، ارتبط بالبيت النظامي، حين يشتبك الصدر بالعجز، بكلمة في وسط البيت: نصفها في التفعيلة الاخيرة من الصدر، ونصفها الاخر في التفعيلة الاولى من العجز. (القافية) في الشعر تقابل (السجع) في النثر؛ فإذا انتفى السجع منه سمي (ترسّلاً)، وصفته مرسلٌ. من هذا الباب، يكون مصطلح (شعر مرسل) هو الادق، اذا انتفت منه التقفية. نأخذ بنظر الاعتبار ان الشعر (المرسل) شاع في العربية، لا موازاة مع الترسل في النثر، ولكن ترجمةً للمصطلح الانكليزي **Blank Verse**: الموزون غير المقفى، اقول هذا مع اعترافي أن لا مشاحة في الاصطلاح.

2- اسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: ه. ريتر، استانبول: مطبعة وزارة المعارف 1954 / ص 164.

أياً كانت الرؤية الشعرية: مشهديةً بالعين، أو شعورية بالنفس، أو تأملية بالعقل؛ فلا تبذير، ولا إطناب.

من أجل أن تكون صورة اللغة الاشارية واضحة سأتناولُ قصائد ثلاثاً، تمثل كلّ واحدةٍ منها إحدى الرؤى التي أتيت على ذكرها.

من ديوان الاسئلة)، هذه القصيدة التي تكاد تكون"ومضة": (رغبة أخرى) / ص41/ :

سقطَ الثلجُ هذا الصباحَ كثيفاً
فغطّى المدينةَ بالصمتِ / وانبثّ في
كلّ منعطفٍ وطريق. /
ولكنّ بي رغبةً في التلفتِ والصمتِ /
بي رغبةٌ في الصياح...

جمل القصيدة بسيطةٌ / وهي تسترسل متتابعةً دون الخروج عن نسقها الفعلي، أما الجملتان الاخيرتان (بي رغبة...) المكررة؛ فمع كونهما اسميتين، تدلان، في الوقت نفسه، على رغبةٍ في الفعل. وهذا التقاء يوحّد صورة القصيدة الكلية، نحوياً ودلالياً، ومع استرسال نسقها الفعلي، ظلت محافظةً على ايقاع بحر (المتدارك)، لانّ اسطرها مرسلةٌ متصل بعضها ببعض الى أن تقف القصيدة عند الكلمة الاخيرة منها.

ومن ناحية أخرى، تبدّت لنا القصيدة باسلوبٍ عارٍ عن اية صيغةٍ مجازية؛ لكنها عوضت عن ذلك بإقامة مفارقة بين المشهد المرئي الصامت (سقوط الثلج...)، دلالةً على الجمود وانعدام الحياة، وبين الرغبة في الصراخ، استجابة لنداء الحياة في النفس بوصفه تأثيراً مضاداً للمشهد الجامد. بعبارةٍ توضيحية أخرى: مفارقة بين الحركة والسكون؛ بين الصمت والصوت... بين الموت والحياة؛ ولا شكّ في أن المفارقة قد حققت مفاجأةً تعبيرية غير متوقعة، مع أن كلّ جملةٍ فيها لم تخرج عن (مراعاة النظير).

بهذه المفارقة بين المشهد المرئي، والرغبة في النفس، تندرج القصيدة، بصورتها الكلية، في (الخيال الكنائي) التي ينتقل فيه المعنى من وضعه اللغوي المباشر، الى وضعه الايحائي غير المباشر؛ من المعنى الاول الى المعنى الثاني.

إذا جئنا الى ما تقول به قصائد الانعطاف الداخلي، تعبيراً عن شعوري ذاتي محض، نجد ذلك واضحاً في دواوين (الزوال / أوراق الزوال / بريد القارات) وامتداداتها في (مراثي الالف السابع)، وهي القصائد التي ترتقي بها"الرؤية الشعرية"الى مستوى الرمز. ومنها قصيدة (لعبة شهرزاد) من (المراثي...) / ص 30/

لا أرى اللحظة الا بعد أن تفنى

وأبقى في سؤال

محضَ تجريد / زوالاً في زوال

.... أَلها من عودةٍ يوماً؟ أتأتي في الاوان

يا لها من لعبةٍ كانت شهرزاد.

ليتني أحظى بها حيناً وأحْييها بما يروي

ويُروى ويعاد

... علني أبدأ من صفرٍ جديد

ويظل الصفّر صفراً

أبد الدهر، وتبقى شهرزاد

ولياليها، وما يروي، ويروي.... ويعاد

قـد يقـال إن فكـرة القصيـدة لا تحتمـل التأويـل؛ لأنهـا تمـنٍ بعـودة الماضي، وتحسرٌ عليـه، علـى طريقـة (ألا ليـت الشـباب يعـود يومـاً....) وفـي ظنـي أن هـذا "الفهـم" ليـس هـو المقصود، علـى الرغم من الاشـارة المباشـرة اليـه. ان "الماضي" فـي القصيدة. هـو اللحظـة المتمنـاة بديمومتهـا، بحيـث تلتقي فيهـا الازمـان جميعاً،

مـن دون ان تنصـرف الى زمـن محدد. في ديمومة هـذه اللحظة، تكون ليالي شـهرزاد بلا نهاية، وكلتاهما رمزٌ للخلود.

وإذا اردنا أن نستخدم المنهج البنيوي، نقول: أن ثنائية (الخلود / الزوال) هي بنية القصيدة العميقة، وقد وجدت بنيتها السطحية برمزيها المتناظرين: "اللحظة"و"ليالي شهرزاد"، وتحول أحدهما الى الآخر على سبيل التمييز طمعاً بخلود وهميّ. والرمزان نفسُهما يستدعيان"الزوال"؛ وهو ما يثير الحسرة على الوضع البشري، ويعود بنا الى،"وجودية"عبث الموجود"!.

و"الحجر"في قصيدة (الحجر) من الديوان نفسه / ص 15 / هو ليالي شهرزاد التي تطلبُ بلا انتهاء؛ وهو اللحظة السرمدية المتمناه عبثاً؛ هو البراءة؛ والموجود الذي يقع خارج الوجود:

ينزلق الضوء عليه ومياه المطر،

وتعبرُ الريح فتمحو ما تبقى حوله من أثَرْ

هل يستعيد اخي سامي مهدي وجه الشاعر الجاهلي في بعض تصوراته الطللية التي"زعزعنها الرياح والأمطار"ولم يبق منها"غير آلٍ وعنّةٌ وعريشٌ"! كما قال لبيد بن ربيعة؟[1]. أم هل يستعيد ما قاله ابو العلاء المعري في احدى لزومياته الغريبة، مصوراً فيها"حجراً"رمزاً للأبدية التي تستعلي على الحياة والموت؛

1- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. احسان عباس، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، ط2، 1984، والنص / ص 44 - 45 / :

هـلـكـتْ عـامـرٌ، فـلـم يـبـق منـهـا
بـريـاض الاعـراف الا الـديـارُ
غـيـرُ آلٍ وعُـنّـةٌ وعـريـشٌ
ذعـذعـتـهـا الـريـاحُ والامـطـارُ

آل: عيدان الخيمة / عُنّة: حظيرة من خشب لحفظ اغصان الشجر، أو لتستر بها الابل من البرد / عريش: سقيفة من سعف وخشب.

عزّ الذي أعطى الجمادَ، فلا ترى
حجراً يغصُّ بمأكلٍ أو يَشرقُ
متعرّياً في صيفه وشتائهِ
ما ريعَ قطُّ لملبسٍ يتخرقُ

الى ان يقول:

والصخر يَلبثُ: لا يقارفُ مَرّةُ
ذنباً، ولا هو من حياءٍ مُطرقُ[1]

أقول بعد هذا: إنّ هذا الوعي المحبُوّ بقلق المصير، والرغبة المستحيلة بـ(عشبة الخلود) قد رافقت البشرية منذ إدراكها الاول لوجودها، فيما أنتجت من فنٍ وفكر. ليس غريباً عنا ما الت اليه رحلة (كلكامش) العبثية، بحثاً عن هذه العشبة المسروقة!.

إن قصائد"المجال الماورائي"، في شعر سامي مهدي، أخذت تتوالى، بصورة يمكن لنا أن نعدها"متوالية شعرية"على هيأة مونولوج درامي، ينبدى فيه الصراع الداخلي بين ما تريده الذات الحائرة، وبين ما يراد لها، من غير نتيجة مضمونة.

ومن ناحية ثانية، ظلت القوة الغيبية مكنياً عنها بالضمائر، (هو، أنت)؛ وهو الامر الذي ارتفع بها الى مستوى"الرمز"، في مواجهة رمز ضمير المتكلم - اشارة الى اي انسان تتلبسه هذه الحال المستعصية على الحل؛ وليس ضرورة، الى الشاعر.

سبقَ أن أشرتُ، في درج هذا الحديث، الى أن الشاعر، في القصيدة القصيرة"يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة..."، على حدّ قول ابن رشيق

1- لزوميات المعري: دار صادر بيروت، بيروت 1960 / 2: 185 - 186. يخيّل أنّ أدونيس قد استثمر (الحجر)، رمزاً ودلالةً، تأثراً بهذه القصيدة، في اكثر من موضع في دواوينه. ينظر: على سبيل المثال، (قصائد اولى)، دار العودة 1971 / ص 33 صلاة حجرة / 56 حجر الضوء (اغاني مهيار الدمشقي) دار مجلة شعر 1961: ص15، 18، 19، 45، 53، 67، 104 - 106.... الخ.... (كتاب التحولات...) المكتبة العصرية 1965: ص21، 101، 324. وفي تقديري ان هذا الموضوع يحتاج الى تقَصٍ في بحثٍ خاص.

القيرواني. غير أن هذه"المكافحة"، وتلك"المصافحة"، تفرضان على الشاعر شكلاً بنائياً خاصاً، متماسكاً في وحدته، متوخياً هدفه على نحو مستقيم.

حين نقرأ دوواوين سامي مهدي، موصولاً بعضها ببعض أو متفرقاً بعضها عن بعض، متتبعين تطورها الاسلوبي، يتبلور في أذهاننا (أو: في ذهني، على الاقل!) نسقٌ بنائي يكاد يكون واحداً، مهما كانت تراتبيّة أجزائه تقديماً أو تأخيراً، حذفاً أو تقديراً، اضماراً او اظهاراً.... وهذا يقتضي تبيان هذا النسق.

في أحد الكتب المدرسية الانكليزية، يذكر المؤلف أنّ بناء القصيدة القصيرة يقوم على المرتكزات الاتية:

الاول: الباعث Motif، وهو المرجع الذي يبين منطلق القصيدة، سواءٌ أكان ظاهراً في النصّ أم خفيّاً.

الثاني: المشاعر Emotions، وهي جسد القصيدة الذي يشخص الباعث، ويدعو اليه.

الثالث: الخلاصة الفكرية Intellectual Conclotion [1]، وهي التي تترشح عن جسد القصيدة ويمكن تعميمها عقلياً، وقد نجد بعض الشبه بهذه المرتكزات فيما تناوله حازم القرطاجني في (مباني الشعر) من كتابِهِ (منهاج البلغاء...)[2].

من أجل توضيح القصد، في هذا البناء، نجد أن قصيدة (صورة) من ديوان (الاسئلة)، / 58/ توفي بالغرض، بسبب من مجيئها على النسق المذكور، بحيث يمكن أن نعدها قياساً لمثيلاتها عليها:

1- A course of English Poetry: J.H. Francis ;Cambridge. 1953 , P.52.

2- ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الغرب الاسلامي. بيروت 1986 / ص 268. ولا سيمّا حين يتحدث عن القانون الرابع في وصل الفصول بعضها بعض / ص 290؛ (279 - 301).

صورة.................. الباعث Motif

تبدأ الصورة شوهاء، وقد تبقى
كما تبدأ شوهاء؛ ولكن الذي
يبتكر الصورة لا ينسى؛ وإن
أوهمَ. فالصورة تستجلي؛ وما
أسرع أن يعرف من أعطى، ومن ....المشاعر Emotions
أمسكَ؛ من أغضى، ومن حدّق
في شوقٍ... وما أيسر أن يرضى.
وقد يحترق المتحف، أو تنطمس
الصورة،

لكنّ الذي يبقى، لمن يبتكر
الصورة، مجدُ اللحظة الاولى، .... الخلاصة الفكرية
وفعل الخلق. Intellectual Conclotion

القصيدة واضحة في معناها، بسيطة في تركيبها جملها. فهي تعبيرٌ عن مشاعر فنان تشكيلي. الباعث هو العنوان (صورة)؛ والحكم على الصورة، سواءٌ من وعي الفنان، أو مما يستخلصه من آراء الاخرين: (من أعطى ومن أمسك...)، أو قد ما قد تؤول اليه الصورة (قد يحترق المتحف..) هذا الحكم هو مشاعر الفنان التي تشكل جسد القصيدة. أما السطران الاخيران؛ فهما الخلاصة الفكرية: المعنى المطلق الذي يمثله الفنان، وهو مجد لحظة الابداع...

نجد مثل هذا البناء أيضاً في غير قصيدةٍ من (الاسئلة) مثل (شيئ ما يحدث) / 17/ ؛ و (البيت) / 23 / ، وسواهما مما لا يغيب عن الفهم.

لكن قد تتصدر الخلاصة الفكرية مطلع القصيدة، في حين يظل الباعث في العنوان، كقصيدة (وهم) / الاسئلة 27 / :

ليس للمرء سوى أن يوهم النفس ويغويها

ثم يأتي تفصيل "الموضوع" بعد ذلك، تجسيداً للفكرة. حين ننتقل من قصائد ما تراه العين الى قصائد ما تشعر به النفس، نجد "البناء" نفسه، ولا سيما في دواوين: الزوال / اوراق الزوال / بريد القارات) مثال ذلك قصيدة البذرة من الاول / ص16/ . (الموت والحياة) هما الباعث، بوصفهما وجهين لحقيقة واحدة تصدرت خلاصتها القصيدة:

مظهرٌ للحياة هو الموت، بل

وجهها الاخر المتخفي...

ثم تكررت في وسطها؛ وجاءت صورتها في بقيتها متخذة من (الوجه الاخر) و(البذرة) رمزين متناظرين دلالةً على الموت:

... بل بذرةٌ نبتت معنا في أجنتنا

ونمت في دواخلنا....

ويتضح البناء نفسه في قصائد المدن القديمة: أور، الوركاء... والحديثة: دوفيل، روتردام، لشبونة... من الديوان نفسه (الزوال) فالاسماء نفسها هي الباعث. ولعل خلاصة قصيدة (روتردام) / 51/ :"وفي كلّ رصيف ثمّ بابٌ للجحيم". تنطبق على جميع المدن الاخرى؛ في حين يتجسد "الجحيم" في صورها المختلفة

يتضح من هذا انّ وظيفة النسق البنائي، على هذه الصورة، هي: الوضوح في الرؤية، وفي حكمتها، ومن ثم في تماسكها، وتركيزها. ولكن علينا ان ناخذ بنظر

الاعتبار، أنّ الباعث والخلاصة قد يكونان متخفيين، أحدهما أو كليهما. وراء المنطوق اللفظي للقصيدة؛ فيستدل عليهما ايحاءً، كقصيدة (الطير) من ديوان (سعادة عوليس) / 78/ فالباعث لها قد يكون"النفس"أو"الروح"أو"الحياة"،مرموزاً لها بـ"الطير"، كما فعل ابن سينا في عينيته:

هبطت اليك من المحلّ الارفع

ورقاء ذات تعزز وتمنعِ[1]

اما فكرتها، فهي أن"الروح"تعود من حيث أتت. في حين قد يكون الباعث ظاهراً، والخلاصة متخفية، كقصيدة (عزاء) من(سعادة عوليس) / 80/ الباعث هو عنوانها وخلاصتها:"ولك الساعة التي أنت فيها"أو"لا تنظر الى الوراء"، أو ما شئت مما يندرج في هذا الاتجاه. وقد يكون الباعث متخفياً، والخلاصة مفهومة مجازاً أو حقيقة؛ كقصيدة (مسامير الارض). فالباعث هو"الزمن"وفعله، والخلاصة، هي: أنتنا مهما حاولنا نسيان"الزمن"فانه يسوقنا، برغم انوفنا، الى الفناء / معبراً عن الفكرة بهذه الصورة الاستعارية:

... تتعلق اثوابهم بمسامير الارض،

تنسل خيطاً فخيطاً، فَيَعْرَوْنَ

يَعْرَونَ... حتى الفناء...

صورةً تذكرني، من حيث دلالتها، بقول المعّري

جَسَدي خرقةٌ تخاطُ الى الارض،

فيا خائطَ العوالمِ خِطنى[2]

1- شعراء الواحدة / ص 72.

2- اللزوميات / 2: 281.

يتجلى هذا المنحى التخييلي، الذي يتخذ من التمثيل الاستعاري وجهاً له، في ديوان (بريد اللقارات).. ولا سيما ان صورته اللغوية ترتقي، في طائفة غير قليلة منه، الى ما اسيميه"تحولات الرموز".

قبل أن ادخل في صلب الموضوع، اشير سريعاً الى نسغ الديوان؛ فهو يجري صُعُداً من قصيدةٍ الى أخرى، في المجموعات الثلاث الاولى خاصةً، في نسغ ذي الوان داكنة وأصوات ممضة تبلغ تخوماً بعيدة، ثم ترتد بما هو أمض منها. إنّ المساحة الواسعة التي تتراءى بين الكلمات مساحةٌ داخلية برغم رموزها الخارجية الشاخصة - مساحةٌ يرين عليها الجدب والمشاهد الجحيمية، وضياع الاحلام، والرحيل الى لا غاية: حالها في هذا النسغ، صعوداً ونزولاً، حال الدواوين السابقة له: (الزوال / أوراق الزوال) او اللاحقة له (مراثي الالف السابع)، وما ينسجم معها من قصائد أخرى في غيرها من الدواوين.

ليس غريباً، بعد ذلك، أن تتصاعد دلالات بعض الابيات في (بريد القارات) مع دلالات غيرها من الشعر القديم والحديث فمن يقرأ المقطع الاول من قصيدة (حاشية الارض) / 16/ يرد الى ذهنه بيت المعري المعروف:

والارض للطوفان محتاجةٌ
لعلها من درنٍ تُغْسَلُ[1]

وقد تذكرنا قصيدة (الصرخة)/ 49/ بقصيدة كافافي اليوناني في (البرابرة) من حيث القصد، مع أن تمثيل هذا القصد يختلف في كلٍّ منهما، فمجيء البرابرة في قصيدة كافافي، وطلب كلكامش الخلود في قصيدة سامي، يعبران كلاهما "عن حلٍّ من الحلول"لكن البرابرة لم يأتوا، ولم يحظ كلكامش بالخلود؛ فلا سبيل إذن، الى أي حلّ. أما"الريح التي تحكّ زجاج النزافذ"في قصيدة"الصرخة"/ 58 / ؛ فهي تستدعي

1- اللزوميات / 2: 281.

الضباب الاصفر الذي يحكّ خطمه (ظهره) بزجاج النافذة في قصيدة اليوت (اغنية حب لبروفروك) المعروفة.

ليست هذه"الاصداء"بذات شأن؛ لانها ترجيعات موضعية مدمجة بالنص، فضلاً عن قلتها.

اما تحولات الرموز في (بريد القارات) فيمكن أن امهّد لها بما جاء في قصيدة (نقاهة) / 48/ :

هو الماء والارضُ والريح والشمس تُقْرِئُنا
من أبينا السلام

لا ادري ان كان الشاعر قاصداً أن يجمع في هذين السطرين عناصر الطبيعة الاربعة، في علم الاغريق القدماء: الماء، التراب (بدلالة الارض)؛ النار (بدلالة الشمس) × والهواء (بدلالة الريح)؛ أم لم يكن قاصدا. قد لا يعدو الامر ان يكون نوعاً من الاستدعاء الدلالي الذي تفرضه (مراعاة النظير)؛ وهي - كما قلت - ان تفضي دلالة كل كلمةٍ الى دلالة كلمة اخرى بما يناسبها.

لقد اصبحت هذه العناصر الاربعة الرموز الاساسية التي تتردد، في ثنايا الديوان؛ وكأن الشاعر يريد أن يقيم وجوداً تتحول فيه العناصر الاربعة للطبيعة الى رموز لغوية اربعة في الشعر، تتعالى عن الواقع، وتختلف عنه؛ وتدل في الوقت نفسه، عليه. بهذا التصور، يصبح الخيال استنعارياً في هذا الديوان، مثله في ذلك، كمثل سابقه (اسفار الملك العاشق)، بعد أن سيطر الخيال الكنائي على غيرهما. يتفرع من كلّ رمزٍ من هذه الرموز الاربعة، رموز ثانوية وفق قواعد المجاز المرسل. جميع رموز المكان في الديوان كالقبور وأسماء المدن (اوروك، غرناطة) وغيرها، تأخذ قسطاً كبيراً من معناها من الرمز الاساسي (الارض) بوصفه حاوياً لها.

وجميع رموز الخصب، كالنبع، والبذرة، والشجرة، والعشب موصولة برمز الماء الاساسي، وهذا ينطبق على الرمزين الاخرين.

هذا التحول من الرمز الاساسي الى الفرعي، ودلالة الفرعي على الاساسي، هو ما أطلق عليه (تحولات الرموز)[1] وهي تحولات تأخذ في كلّ قصيدة منحى استعارياً، اسوةً بديوانه الثاني (اسفار الملك العاشق)، على الرغم مما يقع بينهما من دواوين خمسة ذات منحىً كنائي، في الاعم الاغلب. ويمكن ان تمثل لها بقصيدة (اللون) من ديوان (الملك العاشق) / ص16/ .

يدق هذا اللون باب لغةٍ صافية
يفتحها الحزن / فتستفيق
شجرةً / تحترق الليلة في بابي مع البروق /
ويلتوي اللون في حبال لذةٍ
تحملني الى بلاد المرح العتيق
عائلة تدور في عرقٍ من اللون على الطريق
وفي بلاد المرح العتيق
يخضل هذا الازرق العجيب
ساقيةً / توغل في القلب / تجد خلف رزقة كثيفة
وامرأة شجرة تقرّ في العروق.

جُمَل القصيدة ذات نسق فعلي، وهذا أصل من أصول تركيب الجملة العربية، ومع استرسالها ظلت محافظة على ايقاعها الرجزي، مع توخي "التضمين" بين الابيات،

1- قبل اكثر من ربع قرن، اشرفت على رسالة ماجستير (اداب المستنصرية) أعدها عصام العسل (الدكتور فيما بعد)، أشرت عليه أن يدرس الراحل خليل الحاوي من وجهة نظر (تحولات الرموز). وفي كتابي عن لبيد بن ابي ربيعة العامري حَللت معلقته تحليلاً مفصلاً وفق وجهة النظر هذه. ينظر: (من اطلال القبيلة الى اطلال الحبيبة): خالد علي مصطفى، دار الشؤون الثقافية، بغداد 2011، ص 255 - 296.

وهو الاسترسال الدلالي من بيت الى اخر، على مبدأ"التوليد"(بروز معنى جديد من معنى قبله).

توافر للقصيدة نوع من"الرمزية الاسلوبية"التي تعتمد، في احد اصولها، على تراسل الحواس؛ مثل:

- اللون باب لغة ـــــــــــ تحويل المرئي الى محسوس مسموع
- تستفيق [اللغة] شجرة ـــــــــــ من مسموع الى محسوس

وغيرهما مما لا يخفى على بصير. لقد وَفَرَّ لها تراسل الحواس خيالاً استعارياً، تعبيراً عن تجدد الخصب والنماء في الطبيعة والإنسان.

في هذه القصيدة خروج عن"عمود الشعر"، بما اشتملت عليه من علاقات تخيليية، في التركيب اللغوي، قائمة على"التباعد"في معناها الاول المباشر، ليتحقق لها، من بَعْدُ،"المقاربة"في المعنى الثاني، اي: الغريب في الاستعمال اللغوي يؤدي الى معنى مفهوم. نجد، لهذه الحال اكثر من مثالٍ في شعر سامي مهدي، في غير ديوانه (اسفار الملك العاشق) و (بريد القارات): مثل قصيدة (المصعد) و (ورقة ليست لكافكا) في ديوان (الزوال) / ص 9، 13/ ؛ و(الضحك) في ديوان (مراثي الالف السابع) / ص 62 / .

باختصار: تكاد تكون (المصعد) أقرب الى ما يسمى أدب (اللامعقول) الذي شاع في مسرح الخمسينات بفرنسا؛ و (ورقة ليست لكافكا) اسطورة قصيرة ذات منحى غرائبي. أما (الضحك) فهي تقوم على التشخيص الذي يتحول فيه المعنوي الى حسي (خيال استعاري) مثل: ضحكٌ ينفجر / أضواء تتصايح / ضحك يتدلى... يتواثب... يتسلق... يستريح / . وقد يبلغ التخييل الى الحدّ الذي يقف فيه على حافة السريالية الساخرة كالمقطع الثاني من قصيدة (اسنان) في ديوان (حنجرة طرية) / ص 25 / .

اقول في الختام: إنّ القصيدة القصيرة عند سامي مهدي ذات هدف غالباً ما يكون واضحاً؛ محكمةٌ في بنائها، أصوليةٌ في تركيبها اللغوي، موجزةٌ ومكثفة؛ تبدو سلسلة في ايقاعها كأنها صادرة عن"طبع"، مع أنها قائمة على صنعةٍ خفيةٍ محسوبة؛ استطاع بها سامي مهدي أن ينوع الرؤى الشعرية ويُكَيّفُها وفقَ هذه الصيغ الجمالية.

الفصل الثالث

فاضل العزاوي:

الوُقُوفُ عَلَى حَافَةِ السِرْيَالِيَّة

.1

لم تكن لي معرفةٌ مباشرة بفاضل العزاوي، في أول الأمر، قياساً على معرفتي بغيره من شعراء الستينات. كنت اسمع عنه، وعن شعره، أشتاتاً من هنا وهناك، تعلي من شأنه ومن قصائده، من غير أن يتسنى ليَ التأكد من ذلك. كما أن معرفتي بما كان ينظم لم تكن تتجاوز قصيدته التي نشرت بعنوان (يوليسيس يموت في الغربة)[1] في أحد أعداد مجلة (المثقف) من عام 1960؛ إن لم تخني الذاكرة.

كان فاضل آنذاك طالباً في كلية دار المعلمين العالية – قسم اللغة الانكليزية. لا أعدو الحقيقة حين أزعم أنّ إنساناً تصدر عنه هذه القصيدة، أو مثلها، لا بد أن يكون على شيءٍ من الموهبة؛ كما استطيع أن أقرر أن إعجابي بهذه القصيدة ما زال على حاله بعد تطاول العمر، ومرور أكثر من نصف قرن، تغير فيه كثيرٌ من أذواقنا، وثقافتنا، وهواجسنا.

هنا تكمن المفارقة بين الذات العارفة (= القارئ أو الناقد) وبين الموضوع المعروف (= النص الأدبي الذي أخذ موقعه الجدير به في التاريخ). تتأتي هذه المفارقة من إمكانية تغير حكم الزمن، بوصفه معطى في التاريخ خاضع لمنطق التطور أو النكوص؛ وثبات الثاني، بعد أن يفارق زمنه، ويصبح قابلاً للتداول والتلقي في أيّ

1- بهذا العنوان نُشرت القصيدة في مجلة (المثقف)، ثم بدل الشاعر عنوانها في طبعات دواوينه اللاحقة إلى (غربة يوليسيس) / الأعمال الكاملة 1: 131.

زمن، من دون أن يتعرض لايّ حذفٍ أو تغيير. لم تحدث لي مثل هذه المفارقة مع قصيدة فاضل هذه؛ لانّ "الذات" و"الموضوع" ظلا متقابلين على مستوى واحد.

التقيت فاضل العزاوي في عام 1965 (او 1966) في مقهى (البلدية)[1] التي كانت تعجّ، آنذاك، بالأدباء والمتأدبين، والشعراء والمتشاعرين، وغيرهم من خلق الله. سمعت في هذا الملتقى، حديثاً ذا نفسٍ متمرد على الشعر العربي الحديث، بالصورة التي تحققت له على يد السياب ونازك والبياتي وأدونيس؛ فهو - في نظره - لا يعدو أن يكون رومانسياً، عاطفياً، ساذجاً. وإذا كان لا بد للشعر العربي ان يرقى إلى المستوى الإبداعي المطلوب فعليه أن يغادر ذلك الى شمس لا تغيب، وقمرٍ لا يأفل. بدا لي أن فاضلاً يريد أن يقوم بهذا الدور الريادي الجديد، بعد أن استهلكت الريادة الأولى وظيفتها التاريخية، بعُرْفه...!

في تقديري أنّ هذا حقٌّ من حقوق أي إنسانٍ أدركته حرفة الأدب، سواءٌ أتحقق له ما يريد أم لم يتحقق؛ لانّ الدعوى إلى أمرٍ لا يُحدّ لها حدود، لكن الوصول إلى ما يدعى إليه صعبُ المنال.

بعد هذه المقابلة العارضة في مقهى (البلدية)، ما عدت أراه أو ألتقيه، اتفاقاً أو تعمُّداً. لكن كان يصل اليَّ من إخباره أنه يعمل في الصحافة الأهلية قبل أن يلحقها "التأميم". ربما عمل في مجلة اسمها (القنديل) لم يتيسر لها الاستمرار في الصدور. عرفتُ، من بعد، أن المقام قد استقر به في جريدة (الثورة العربية) بعد تأميم الصحف، في العهد العارفي.

كان فاضل، آنذاك، يعلن آراءه الثقافية والأدبية بحرية تكاد تكون مطلقه؛ وينشر قصائده التي يظن، أو يعتقد، أنها نتاج هذه الحرية. لكنها في حقيقتها، تنهج نهجاً

1- كانت تقع مقهى (البلدية) في ساحة الميدان، لا يفصلها عن وزارة الدفاع، إلا الشارع الذي يتفرع من شارع الرشيد إلى مبنى البرلمان القديم (= بيت الحكمة الآن).

سريالياً او تقف على حافته؛ تتخذ من الكتابة الآلية صورةً لها مرةً، ومن تكرار التلاشي، مرةً أخرى، وتقيم علاقاتٍ بعيدةً بين دلالات العناصر اللغوية، توخياً للدهشة والغرابة والمفاجأة، حتى من دون أن تؤدي هذه العلاقات الى شيئ.

من القصائد التي قرأتها له: (اقنعة البوذي) و (القصيدة التي تأكل نفسها)، وقد استعار تكرار التلاشي فيها من السياب في قصيدته (اتبعيني)، و (نهاية). يقول السياب في الأولى:

في بقايا راعشاتٍ في سكونِ

في بقايا من سكونِ

في سكون[1]

يتبعه فاضل في قوله:

إنهم لا يجيئون، لا في القصائد ولا في كلمات السفر

إنهم لا يجيئون، لا في القصائد ولا في كلمات

إنهم لا يجيئون، لا في القصائد ولا في

...... الخ......

وهكذا يأخذ"السطر"بالتناقص كلمة كلمة (= التلاشي التدريجي) إلى أن ينتهي بكلمةٍ واحدة:

إنهم لا يجيئون، لا

إنهم لا يجيئون

إنهم لا

إنهم[2]

1- أساطير: بدر شاكر السياب، دار البيان، 1950، النجف / ص 40، وينظر: نفسه، ص60.

2- الأعمال الكاملة: فاضل العزاوي، منشورات الجمل 1: 45.

في تقديري، أن هذا"السطر"، بتلاشيه التدريجي، ليس أكثر من "لعبةٍ" لفظية لا تؤدي إلى غناء. هي حذلقة لا غير، مبتوتة الصلة بالشعر والنثر معاً. هذا ما أراه، الآن؛ أما في ذلك الزمان، حين كانت تطل علينا قصائد فاضل، فلم أكن أعير ما ينشره منها، أو يعلنه عنها، أي اهتمام؛ لا لشيء، إلا لأني كنت أعدُّ ما يقوله، شعراً ونثراً، ضرباً متعمداً من إثارة الاهتمام بشعره من جهة، ليضع نفسه في دائرة الضوء الإعلامي من جهةٍ أخرى.

أقدر ألان، أن خضوع فاضل لهذين الشرطين غير الأدبيين، وانسياقه وراءهما، خروجٌ عن "الشعر الذي أنت فيه"[1] - بعبارة ابن قتيبة - إلى ما لست فيه. أقول هذا موقنا أنّ لغة فاضل الأدبية - شعراً ونثراً - لغة حيّة، نابضة، قادرةً على تشكيل الصور الغريبة، المفاجئة، المدهشة من دون حاجةٍ إلى أيةِ "حذلقات"تخرجه عن"طبيعته"، فيضيع منها الكثير.

لكن فاضلاً، حين يعود إلى"طبيعته"، ويكون جاداً مع نفسه، يحقق لقصيدته سمّواً في التفكير والتعبير، كالذي نجدهُ في (قضية هاملت)[2] التي نشرت في أحد أعداد مجلة (الآداب) البيروتية.

لست معنياً، هنا، بالدوافع التي تكمن وراء ما كان يدعو اليه فاضل في نثره، وما كان ينجزه في شعره؛ لأن هذا يقع في سياقٍ آخر؛ ولأنه أمرٌ خاص بصاحبه، قد يصحّ، أو لا يصح لغيرهِ. ومع ذلك، فإن "حق الحرية"- الذي نؤمن به جميعاً - يتيح لفاضل ان يقول ما يشاء وأن نرى فيه نحن ما نشاء!... وهو من القلة، من بين ما يسمى (جماعة كركوك)، منْ يستحق أن ينظر اليه نظراً جاداً - اعني: في شعره ونثره، بعيداً عمّا كان يفتعله حولهما من حذلقات إعلانية.

1- الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1982 / 1: 82. وأصل القول: "أشعر الناس من انت في شعره حتى تفرغ منه".

2- الأعمال الشعرية / 1: 99.

ليس من شأني، هنا أيضاً، أن انظر الى علاقة فاضل بماضي الثقافة العربية القديمة أو الحديثة؛ لان هذه المسألة، مهما كانت على درجةٍ عاليةٍ من الرقي والمعرفة الواعية عند صاحبها، لا تنتج شاعراً، أو أديباً، لا موهبة له. وقديماً قيل:"أسوأ الشعر شعرُ العلماء. كان فاضل ينظر الى ما يجب أن يكون عليه الشعر في المستقبل، لا الى ما يجب أن يكون عليه في الماضي. قد تكون هذه النظرة هي التي دفعت به الى نوعٍ من القطيعة المعرفية عن التراث، في جانبه الادبي، على الاقل. ويمكن القول: إن ضعف هذه العلاقة متأتٍ من توافر البدائل الثقافية الاوربية التي يجدّ اليها عن طريق معرفته باللغة الانكليزية، ولا سيما الموصولة منها بالحركات الأدبية والفنية الطليعية التي شاعت في أوربا في أعقاب الحرب العالمية الأولى: الدادائية، السريالية، التجريدية، التكعيبية.... واللامعقول بعد الحرب الثانية؛ وما نتج عن بعض منها بيانات تسوغ هذه الحركات وتدعو إليها.... ولاسيما بيانات اندريه بريتون السريالية المعروفة[1].

2-

توطدت علاقتي بفاضل حين عملنا معاً في مجلة (ألف باء) الأسبوعية. شغل منصب (سكرتير التحرير)، في مرحلته الأخيرة من عمله، قبل ان يغادرنا إلى ألمانيا، لحصوله على زمالةٍ دراسية، عن طريق نقابة الصحفيين، في أواخر (السبعينات).

لم تحدث بيننا خلافاتٌ، أو اختلافات أدبية، في ظاهر الأمر. كان كلُّ منا صامتاً أمام الآخر طوال المدة التي عرفته فيها عن قرب، إلى أن غادرنا كي يكون أكثر تحرراً (هل حقّق ذلك، فعلاً؟!)

1- عليّ أن أكون منصفاً فأذكر أنّ ما قرأتهُ لفاضل بعد هجرته من شعر ونثر، أخذ يتجه إلى الوضوح الذي تكثر فيه التعبيرات اللغوية العربية القديمة والحديثة، المستقاة من القرآن والنثر والشعر وغيرها من المصادر المعرفية الأخرى. أيكون صديقي العزيز فاضل قد فضل الذاكرة الثقافية على المخيلة الثقافية؟ لعلّ روايته (كوميديا الاشباح) تنهج هذا النهج في اسلوبها على الرغم فانتازيتها الكوميدية السوداء الساخرة!.

لقد كان ما بيننا قائماً على الاحترام المتبادل، بالقدر الذي كان يتيح لكلينا الانصراف إلى ما يقتنع به؛ ومع ذلك كان لي رأي خاص فيما يكتب من شعر ونثر، لم أفصح له عنه إلا حين أبديت إعجابي له بروايته (القلعة الخامسة). عدا هذا، لم أفصح له عن شيء، في أحاديثنا الأدبية العامة، أو في غيرها، موقنا أن إفصاحي قد يحدث بيننا جفاءً لا ضرورة له. كنت أتقي هذا الموقف لتقديري أنّ ربحك (أنساناً) أهم بكثير من ربحك شاعراً، إن كانت حساسية هذا الشاعر ضنينة بقبولها الرأيَ الآخر.

في هذه المدة، كتب فاضل قصائده (الطليعية) التي عرف بها، والتي ألقى قسماً منها في المهرجانات الشعرية التي كانت تقام آنذاك، على نحو واسع؛ أذكر منها (تعاليم ف. العزاوي إلى العالم) - وهي قصيدة طويلة تكاد تختصر جملة ما كتب آنذاك - فضلاً عن قصائد أخرى، منها (كاتدرائية العصافير / سلاماً أيها البحر سلاماً أيتها الموجة/ ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية / نزهة المحارب / وغيرها من القصائد التي نجدها في مجموعتيه الأوليين (سلاماً أيها البحر...) و(الأسفار) اللذين صدرا، مع (الشجرة الشرقية)[1]، حين كان في بغداد.

لا أعدو الحقيقة حين أزعم أن شعرية فاضل، وأهميتها تأتت لهما من هذه القصائد الغريبة، المستفزة. كان ما قبلها تمهيداً لها، وجاء ما بعدها إنهاكاً لها، على الرغم من أنّ آثار "الأصل" ظلت تتلامح في شعرِهِ: تعلو مرةً، وتهبط مرةً أخرى، لكن من دون أن تبلغ مبلغها.

لست معنياً كثيراً بالحوافز التي تدفع الشاعر إلى قول هذا أو ذاك؛ لكن يمكن أن أشير إشارةً سريعة إلى سبب هذا الاندفاع الحاد بين يأسٍ حدّ "العدمية"

1- جميع هذه القصائد، والدواوين التي ضمتها، تجدها في المجلد الاول / ص 147،23،15... وغيرها مما سبقها أو أتى بعدها.

وثوريـة حـد "الفوضويـة"، مـع مـا يتسـاقط بينها مـن نزيف روحـي معـذب، لا تعود للعالـم فيـه قسـمات محددة: يرثـى فيه نفسـه مرةً، ويسـتديرُ ليرثـي الواقع مـن حوله مـرةً أخـرى؛ بلغـةٍ صارخـةٍ حينـاً، هادئـة حينـاً، تشـيع فيهـا السـخرية المـرّة في كل الأحـوال، حتـى لتبدو "الفكاهـة" فيها مقصودة مـن اجل الإثارة وحدهـا، مما يحيلها إلـى ضـرب مـن "الهجـاء" وسـنرى تفصيل هـذا "المذهـب الشـعري" حيـن أتناول بالتحليل قصيدة (تعاليم ف. العزاوي إلى العالم).

كنـت أشـرت إلـى المؤثـرات (النصيـة) التـي وجـد فاضل فيهـا ثقافتـه الأدبية المتوخـاة؛ أمـا المؤثرات (السـياقية)، فهي التحـولات الكارثية التي حاقـت بالعراق، بعـد ثـورة 14 تمـوز: انقلابـات وحروب. صعـود فئةٍ على حسـاب فئةٍ أخـرى، مع ما يرافـق هـذا الصعـود، من"عنف"توجهـه الفئـة الصاعـدة إلى الفئـة الهابطـة والعكس صحيـح ايضـاً... وهكـذا دواليـك حتـى يجـد الجميـع أنفسـهم فـي أتـونٍ واحـد مشـتعل، تحيـط بـه الظلمـة مـن جميـع الجوانـب، مـن دون ان يلـوح بصيـص ضوءٍ خافتٍ في قِطعها المتراكمة!

اقصـد مـن هـذا السـياق التاريخـي أنّ فاضل العـزاوي قـد ناله ما نـال غيره من مثقفي العراق وشـعرائه؛ إذا اسـتضافه السـجن بيـن عامـي (1963-1965)، واجه فيه من"سجايا"السـجن والسـجان، مـا دفعـه الـى أن يصـرخ عاليـاً بوجـه نفسـه، ووجـه العالـم، رافضـاً التاريـخ وتقلباتـه، راثيـاً جيله، سـاخراً ممـا جرى ويجري، بأسـلوب يقـف - كمـا قلت - علـى حافة السـريالية، زيادةً فـي الرفض والرثاء والسـخرية. هل يمكـن ان اقـول إنّ قصائـد فاضـل هـذه، وما يسـير علـى نسـقها، تسـتحق ان نصنِّفها تحـت لافتـة (السـريالية السياسـية)؟... هـذا ممكـن، إذا أخذنـا بنظـر الاعتبـار أنّ السـريالية نفسـها قـد ارتبطـت، فـي جانـب عـن أدبياتهـا بضـربٍ مـن الماركسـية التروتسـكية، التـي تدعو إلى ان الاشـتراكية يجب ألا تقتصر على بلد واحد (روسـيا)

آنـذاك، بعـد ان اسـتولى سـتالين علـى زمـام الحكم فيهـا وإنما يجـب أن تعـم العالـم استناداً إلى مبدأ (الثورة الدائمة)[1].

في هذه الأجواء التي نظم فيها فاضل قصائده المذكورة، كتب، قبـل قليل منـها، نصاً أدبياً مفتوحاً - خليطاً من السرد، والتصورات الشعرية. والخواطر الفلسفية "الماورائية".... هو (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)... يذكر فاضل أن هذه الـ(مخلوقات) واجهت بعض الاعتراضات من الرقيب الفكري في وزارة الثقافة والإعلام. ولولا وساطتي (كما يقول فاضل نفسه) لما تسنى للـ(مخلوقات) ان ترى النور[2]. وما دفعني إلى ذكرها إلا إتصالها بقصائده في هذه المدة من (عمره الشعري). وسنرى طبيعة هذه الصلة، وما تمثله شعره منها.

يعترف فاضل أنه كتب الـ(مخلوقات) استناداً الى موجّهٍ فكري، قائلاً: "وفي الحقيقة إنّ رؤياي الفكرية هي التي أوجدت ذلك الشكل الكتابي الجديد للنص"[3]

1- جـاء فـي كتـاب (السـريالية): ليـف دوبليـس، ترجمـة: بهيـج شـعبان، دار بيـروت، 1956 مـا يأتـي: "وأثنـاء حـرب مراكـش [ربمـا يقصـد ثـورة الريـف فـي المغـرب العربـي] مـال السـرياليون الـى الشـيوعيين...، ولكـن أندريـه بريتـون تحمّـس لتروتسـكي علـى الخصـوص....". ص 16. وجـاء فـي موضـع آخـر مـن الكتـاب: "وفـي السـنة نفسـها (= 1938) التقـى اندريـه بريتـون فـي المكسـيك بليـون تروتسـكي، الأمـر الذي زاد قرابتهما وثوقاً.."/ ص 19.

2- جاء في (الروح الحيّة) لفاضل العزاوي / ص229، قوله نصاً: "قدّمت النصّ الى الرقابة عام 1968 لاجازته، ولكنه ظل محجوزاً عندها دون أن يجرؤ أحدٌ من الرقباءِ على إجازتهِ أو رفضهِ، ثمّ بعد شهور طويلة اصطحبني الصديق خالد علي مصطفى الى رئيس الرقباء الذي كان يعرفه شخصياً ليعمل على اطلاق سراح مخلوقاتي!". لكن فاضل لم يشر إن كان رئيس الرقباء هذا الذي أعرفه بزعمه، هو نفسه (الرقيب العجوز) والذي أطلق سراح (المخلوقات...)، أم كان إنساناً غيره.

ما أعرفه حقّ المعرفة، وأذكره جيداً أن الذي أمر بإطلاق سراح (المخلوقات) هو الشاعر المرحوم الاستاذ شاذل طاقة. الذي كان يشغل منصب وكيل وزارة الثقافة، بعد أن زرناه معاً: أنا وفاضل أما المحاورة التي دارت بين فاضل والرقيب العجوز - سواءٌ أكان رئيس الرقباء أم غيره، فلا علم لي بها، فضلاً عن عدم معرفتي بهما معاً....

3- مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة: مطبعة الآداب، النجف 1969 / ص 4 والنصّ الأصلي: "إنها تتحدث عن نفسها بطريقتها الخاصة جداً، حيث لا تقول شيئاً معيناً بالذات". أما ما ورد في متن البحث، فمقتبس من (الروح الحية) استشهدت به، ثم أضعت موضعه في الكتاب.

وهي الرؤية التي يسميها (الكون المهجور)[1]: خليط من أفكار وجودية وتصورات كافكاوية، ونيتشوية... مع ما يشوبها من إحساس بالتفوق الذاتي المقموع، الذي دأب فاضل على نسبته إلى نفسه. وبسبب ما يراه الإنسان المدرك من حقيقة وجوده يبطل التصالح بين معطيات الواقع (أيّاً كان زمنها، ونسق تطورها واتجاهات أيديولوجيتها) وبين الذات المدركِة. حين ينمو الخلاف بينهما حدّ القطيعة؛ يجد الإنسان نفسه قد فقد حريته، فيضطر إلى الاعتزال الفكري (والمادي، إن تيسر!)، آوياً إلى سجنِ الذاتِ في ذاتها، أو مهاجراً إلى أصقاعٍ أخرى قد ترى النفس فيها تنفيساً عن وجود مفقود.

إن هذه الأحوال من العزلة والهجرة لا تعدو أن تكون: عودةإلى "الكهف"، لا يرى الإنسان فيه أرضاً، أو سماءً أو بشراً، بل ظلمة تحيط به، وتتغلغل إلى مفاصل عظامه.... وهي رؤية سوداوية عدمية، يصاحبها نوع من الوهم بتحقيق الحرية المفقودة. وبذلك يظل: "الكهف" قائماً مهما تحرك الجسد في الشوارع والمقاهي والبارات والأماكن الأخرى، المضاءة بالنور الاصطناعي الباهر، العاجز عن إضاءة كهف القلب المظلم.

إنّ (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) تعبير عن كهف فاضل الداخلي نفسه، ابتكرته له مخيلته في نسق يكاد يكون أسطورياً، شبيهاً بروايات الرعب (فرانكنشتاين مثلا)[2] فعاش فيها بروحه.

انتقل فاضل، بعد ذلك، من هذا الكهف النثري إلى "الكهف الشعري" معلناً فيه أنه يبتكر رؤى جديدة للعالم، في أسلوبٍ جديد، على نحو لا يتيسر للآخرين (من الشعراء، طبعاً!) أن يبلغوا مستواه[3].

1- ينظر ما سماه فاضل في الفصل الاخير من (المخلوقات): الملف العلمي لنظرية المخترع الشهير)، الذي يعرض به نظرية (الكون المهجور) تفصيلياً / ص 99 - 110.

2- ليس غريباً أن يفرد فاضل في مخلوقاته فصلاً (= يسميه نشيداً، كبقية الفصول) بعنوان "فرانكشتاين"

3- يكاد يكون كتاب (الروح الحيّة) تأكيداً يسوغ ما يعتقدهُ فاضل في تجربته الشعرية، من غير أن يخضعها لنوع من النقد الذاتي.

والغريب، في نظري، أنّ ما يتكلم به فاضل على نفسه، تزكيةً لها ولطاقاتها الأدبية، شيءٌ وما أنجزه - في هذه المرحلة - شيءٌ آخر. ما يعلنه فاضل حلمٌ مثالي، وما يحققه إنجاز قدرةٍ. بين الحلم والقدرة مسافة يسقط الظل عليها (قياساً على تعبير اليوت في قصيدة"الخاوون") حاجباً حتى القدرة والمثال معاً.

إن هذا التضخم الذاتي أو النرجسية المتعالية، تُوهم صديقي العزيز فاضل أنّ له الحقَّ في أن يقول ما يشاء (وهذا حق له، عن يقين)، وأنّ على الآخرين أن يوافقوه عليه، ويصفقوا له طواعيةً أو كرهاً (وهذا ليس بحق له قطّ!). وفي هذه الحال يتحول الفنان، أو المفكر، إلى "دكتاتور" يطلب من الآخرين الخضوع له. أليست هذه إحدى "الأمـراض" التي يعاني منها جملةٌ من أدبائنا المبدعين وغير المبدعين؟ ولعّل (الروح الحيّة) التي أراد منها صديقي فاضل أن تكون تجربة جيل الستينات في العراق، ظلت موقوفة عليه، تعبيراً عن سيرته الأدبية الذاتية. أما زملاؤه الشعراء الآخرون، من ذكرهم عرضاً، وأهملهم عن قصدٍ أو دون قصد، ومن حكم عليهم أحكاماً قاطعة غير قابلةٍ للمراجعة؛ فليسوا إلا أشباحاً يطوفون في ظلمةٍ دامسة. لقد أبعدهم فاضل عن (الروح الحية)، ونصّب نفسه "قطباً" يدور حواليه المريدون.

خلاصة القول إن (الروح الحية) لا تصلح أن تكون وثيقة، تضاف إلى وثائق دراسة جيل ما بعد السياب؛ إلا من حيث أنها تعبير عن فاضل نفسه، قابل للمناقشة؛ حالها حال أية سيرة ذاتية، لا تلزمني بما يقوله الانسان عن شعره خاصة.

3.

سـأنطلق فـي كلامـي علـى شـعر فاضـل العـزاوي مـن قصيدتـه (تعاليـم ف. العـزاوي إلـى العالـم)، ومن ديوانه (الشـجرة الشـرقية)، مع ما يتطلبـه الموضوع من إشـارات إلـى قصائد أخرى، تعزيـزاً له وتأكيـداً عليه، ولكن أرى مـن الواجب أن

أعـرج، قبل ذلـك، على قصيدتيـه (غربة يوليسـيس) و(قضيـة هملت) اللتين أشـرت إليهما في درج هذا الحديث.

لعلي لا اذهب بعيداً حين أقول: إنّ أول قصيدة لفاضل تدل على نضجٍ مبكر، هي: (غربة يوليسيس)، ويبدو من تاريخ كتابهما (4-5 نيسان 1960)، أنه نظمها وهو ما يزال طالباً في المرحلة الأولى أو الثانية من دراسته الجامعية في دار المعلمين العالية (= كلية التربية حالياً).

تعبّر القصيدة عن إحساس بانهيار العالم، من خلال تصور يتخذ من يولسيس (البطل الاسطوري اليوناني الذي امضى في حرب طروادة سنين عشرا، ثم في البحر ضائعاً مثلها، قبل أن يتسنى له العودة إلى وطنه) قناعاً لهذا الانهيار. جاء التحوير عن الأصل (=العودة بعد الضياع) استمراراً للضياع حتى الموت غرقاً....[1]. يقوم القناع في جوهره، على موضوعية التصور الذاتي في التعبير عن الخبرة الإنسانية الواعية بأزمتها الروحية والمادية: فتأتي القصيدة اقرب إلى المونولوج الدرامي. وهذا ما تحقق لقصيدة فاضل. أما بناؤها الكلي، فيعتمد على التناوح بين "الوصف" و"التجريد" (= الكلام عن الذات بضمير المخاطب)، بأسلوب يكاد يكون تلقائياً، تسترسل فيه مقاطع القصيدة استرسالاً يوحي بقوه الانفعال، بعيداً عن أيّ افتعال.

أرى أنّ فاضلاً بهذه القصيدة قد خطا الخطوة الأولى في اكتشاف صوته الخاص؛ في الوقت الذي يمكن أن أعدها فيه بداية لتحول جيل ما بعد السياب إلى اتجاه آخر بعيدٍ نسبياً عن شعر جيل السياب نفسه.

1- مما يدعو الى الغرابة أن توافق مجلة (المثقف)، وهي الماركسية الموصولة بالحزب الشيوعي العراقي، تنظيمياً أو فكرياً، على نشر قصيدة فاضل هذه التي تعبر عن الاحباط والضياع، وعن الانسان الذي تسوقه جبرية مهلكة من دون أن يكون قادراً على مواجتها؛ فلا يكون مصيرهُ الا الفناء. ومن المعروف ان هذا النسق الفكري مضادّ لتوجهات المجلة اليسارية التقدمية. يخيل اليّ، انّ وجود الاستاذ على الشوك في هيأة تحرير المجلة ساعد على نشر القصيدة. بالرغم من يساريته كان منفتحاً على الثقافة الرصينة، أياً كان مصدرها. ولعلّ كتابه عن (الدادائية) وهو الكتاب الوحيد من نوعه في العربية - مصداق لهذا الانفتاح

أما قصيدة (قضية هاملت)، فهي كسابقتها، تعبر بالقناع أيضاً، ولكن عن قضيةٍ مختلفةٍ تماماً. إذا كانت الأولى (غربة يوليسيس) تعبيراً عن جبرية قاهرة يعجز الإنسان عن مواجهتها، ليكون حطباً لها، فأن الثانية (قضية هاملت) تعبر عن تمرّد الإنسان على هذه الجبرية، وعن رفض لأيّ إرث كابح، لتحقيق حريته المطلقة؛ سواءٌ أكان الكابح سلطة، أم تاريخاً أم نسقاً اجتماعياً:

... ثم سِرتُ، لُذْتُ

بخطوتي

اسخر من فكاهة الشيطان

.... مزقت في مستقبلي

أقنعة الحاضر والماضي....[1]

مـن هذا الفـارق المعنوي (نسـبة إلى المعنى) تنشـأ فـوارق أخـرى مهمّة. منها أنّ لغـة (غربـة يوليسـيس) ذات إيحـاء انفعالـي، تعززهُ حركـةُ الـدوران الصُوَريّة التي تتكـرر فـي ثنايا القصيـدة: (البحـر كقلب النـاس حزيـن... البحر لهيبٌ، سـجنٌ.../ البحـر بـلا أفـق... / وسـواها..)، وكأن القصيـدة توحـي، مع هـذا الـدوران بالضياع نفسـه، وتنـدب حال الإنسـان ندبـاً موصـولاً بعضه ببعـض لا ينتهي إلا بالتلاشـي في قعر البحر - الغرق!

يتبدى هذا الندب بإيقاعٍ متصاعد، ثم يأخذ بالخفوت التدريجي، بحيث تلوّنَ بحر الخبب نفسه بموسيقى رثائية تعلو وتهبط على وفق تلوين المعنى.

ومن ناحية أخرى. فأن صيغة الإسناد الفعلي بالمضارع، مثل (.... والأمواج تنأى/ وسفينتهم تتكسر/ والقلب يصيح/ يرحل، تشعله الأحزان.../ ومسيح يصلب دون صليب... وسواها) تجعل صورها ذات طابع مشهدي (سيناريوي) على الرغم

1- الأعمال الكاملة / 1: 103، 106.

من نزوعه إلى المجاز حدّ الغرابة. وفي هذا إلماحٌ إلى ضرب من السردية الغنائية التي ترقى إلى المونولوج الدرامي... كما ذكرت من قبل.

أما قصيدة (قضية هلمت)[1]، فأن أسلوبها يكاد يكون اعترافياً، يعتمد على الجمل القصيرة البرقية التي يتلو بعضها في اثر بعض؛ وهو الأمر الذي جعل من إيقاع بحر الرجز فيها رتيباً؛ فضلاً عن أن كثيراً من صيغها التعبيرية مباشرة حدّ التقريرية: (أشك في حقيقتي/ أفلسف المأساة/ .. ليذهبوا إلى الجحيم، ثم سرت،عدتُ أبحث عن قضية أخرى..) وسواها مما يقع في طائلة "النثر المـوزون". ومع ذلك يظل التفكير بالصور هو السائد فيها، على الرغم من (المراجعة العقلية) التي تطل من بين أبياتها، حتى ليمكن أن ازعم أنها قصيدة تسيطر عليها "الصنعة" في حين يسيطر "الطبع" على غربة يوليسيس). من وراء الصنعة عقل يفكر كيف يجب أن تكون القصيدة؛ من وراء "الطبع" وجدان يفيض حراً بلا رقابةٍ. ومع ذلك، أرى أنّ إشعاع هاتين القصيدتين يتلامح في كثير من القصائد التي أحاطت بهما من قبلُ ومن بعد، أو التي تخلّلتهما، مع التنويه بالآثار التي تسربت إليهما من شعر السياب والبياتي بصورة خفية، أو واضحة، كما نجد ذلك في المقطع الثالث (داخل المعبد) من قصيدة (قضية هاملت):

على جواد جامح أشهب

مسافراً إلى بلادٍ غسلت قصائدي جبينها

فهو يعيد إلى الذهن مطلع قصيدة السياب (العودة لجيكور):

على جواد الحلم الأشهب

أسربت عبر التلال،

أهرب منها، من ذراها الطوال

1- نفسه/ 1: 199 - 107.

كما أن صور الميلاد المسيحية في مقطع القصيدة الاخير:

(أسربت في مركبتي / أبحث عن مغارة للطفل / أبحث عن ميلاد...) ترجيع واضح لما ورد في قصيدة السياب المذكورة:

على جواد الحلم الأشهب

.... أسربت أطوى دربي النائي

.... أبحث في الآفاق عن كوكبِ

عن مولد للروح تحت السماء

عن منبع يروي لهيب الظماء

عن منزل للسائح المتعب[1]

اما إذا ذهبنا إلى إجراء موازنة بين القصيدتين، فإننا نجد أنّ"رفض الواقع"، بكل ما فيه هو الموضوع الرئيس فيهما: يتبدى في قصيدة فاضل صريحاً واضحاً، وفي قصيدة السياب تلميحاً مبطناً.... وهذه قضية أخرى تحتاج إلى إقامتها في غير هذا الموضع.

بعد هذا يتأتي لنا أن ندخل في حقل المرحلة الثانية من شعر فاضل العزاوي، وهي المرحلة التي يمكن أن نسميها تسهيلاً للموضوع (مرحلة التعاليم)، إشارةً إلى القصيدة التي تعد النموذج الذي ينصب عليه التحليل: (تعاليم ف. العزاوي إلى العالم)[2] بما يتخللها من إشاراتٍ سريعة إلى أخواتها الموصولة بها؛ وهيّ قصائد تعكس وهجاً لافحاً من شمس تموز اللاهبة، من غير أن تفسحَ مجالاً لظلٍّ يقي الأنفس من حرارتها الحارقة!!.

أشير، قبل كلّ شيء، إلى أنّ هذه القصائد من ذوات النفس الطويل: تأخذ مدى واسعاً في الاسترسال التعبيري مما وجدنا له مثيلاً في (قضية هاملت)

1- أنشودة المطر: بدر شاكر السياب، دار مجلة شعر، ط1، بيروت، 1960، ص 108.

2- الأعمال الكاملة / 1: 167 - 181.

يُخيّل إليّ أن فاضلاً رأى في مطولات السياب (الأسلحة والأطفال / المومس العمياء / حفار القبور) حافزاً يدفع به إلى نظم مطولاتٍ أخرى - ولكن في الاتجاه المعاكس. أقول: يخيل إليّ"لأني لست موقناً من هذا الحافز. وما دفعني إلى الإشارة إليه إلا مسالة"الطول"لا غير، القائمة على التداعي، لا على التأثر والتأثير.

يواجهنا أول شيء في القصيدة اسم الشاعر (ف. العزاوي...)، بوصفه صاحب تعاليم. ليست هذه المرة الأولى التي يصبح فيها اسم الشاعر محوراً، أو بؤرة، أو موضوعاً تتشعب منه، وتقوم عليه مفاصل القصيدة؛ ومنها (أغنية إلى ف. العزاوي) / الأعمال: 75. أذكر أنه حين نشر قصيدته، أول مرة، في أعداد مجلة (مواقف) / ع10، س1971، ص78 - 87/ وضع صورته الشخصية إلى جنب المقطع الذي يقول فيه: "انظر إلى هذا الرجل..."الخ. ثم كرر الأمر نفسه حين نشرت في ديوان (الأسفار) الذي صدر في بغداد. أما حين أعاد نشرها في مجموعة (صاعداً إلى الينبوع)، فأنه أبدل بها صورة تخطيطية لوجهٍ بلا ملامح. غير أن فاضلاً حذف الصورة في طبعة (الأعمال...).

قد يدل هذا التلاشي التدريجي (صورة شخصية ← صورة تخطيطية ← فراغ) على قناعة فاضل الجديدة بأن عملية "الإلصاق" هذه لا علاقة لها بالشعر؛ فآثر حذفها، بعد أن أدت مهمتها في استفزاز من استفزتهم!!.

لا شك في أن ما لجأ إليه فاضل، بجعل اسمه محوراً، لا يعدو أن يكون ضرباً من التعالي المندرج في غرض "الفخر الذاتي" المعروف في شعرنا القديم، واتصاله بالفخر القبلي.... وهو يهدف، في جملة ما يهدف، الى الحطّ من شأن الآخرين، أما لدى صديقي العزيز فاضل، فيقصد بـ"تعالـ"يـه تثوير الاخر، ووضعه في"الطريق المستقيم"- طريق الرفض فالثورة على الواقع وارثه التاريخي والاجتماعي والثقافي. كما يفضي"تعالـ"يـه إلى التلبس بـ(العارف)، سواءٌ كان نبياً يوحي إليه الرحمن، أم

كاهناً يوحي إليه الشيطان، أم خطيباً ثورياً يحرّض الجماهير على التمرد والثورة، أم معلماً لديه من المعرفة ما ينفع الناس في دنياهم. أغلب ظني أن صديقي فاضل يتخذ، في قصائده هذه، سَمْتَ الخطيب والمعلم؛ لأنّي موقن أنْ لا علاقة له بالرحمن أو الشيطان!.

لكن تلاشي صورة فاضل من القصيدة، لم يمنع اسمه من أن يتردد في متنها:

ممنوع أن احلم أني ف. العزاوي،

أني كرسيّ / أني وطنيٌّ.... **(الأعمال الكاملة: 170)**

*** *** ***

هالو فاضل العزاوي

هذا أنا أتحدث إليك من جوف الأزمنة / 173

ودلالة ذلك لا تختلف عن دلالة صورة (ف. العزاوي) التي تلاشت تدريجياً من طبعةٍ إلى أخرى.

* * *

تتألف القصيدة من أربعة عشر مقطعاً تختلف في أطوالها: منها القصير الذي لا يزيد عن الأسطر العشرة (1،4)؛ ومنها الطويل في صفحتين، أقل أو أكثر قليلاً (6،10)؛ أما بقيتها فتتأرجح بينهما.

تتشكل مقاطع القصيدة في نسقين من حيث الإيقاع: الموزون ستة، والمنثور ثمانية؛ وهي تتناوب في مزدوجات منتظمة: (وزن – نثر / وزن – نثر)، وغير منتظمة في بقيتها، زاد فيها المنثور على الموزون. وفي ظني أنّ فرق العدد بينهما لا يؤدي الى فقدان التوازن بين النسقين، ولاسيما أن اختلاف المقاطع في الطول والقصر يعوض عن هذا الفرق البسيط.

ليست المسألة في الازدواج، ولا في التوازن، وإنما في امرين آخرين، هما:

الاول: الفوارق الشعرية بين الموزون والمنثور

الاخر: العلاقة بين المقاطع من حيث بناؤها، اتصالاً أو انفصالاً.

قبل تفصيل هذين الأمرين، أشير إلى أنّ هذه القصيدة،ومعظم شعر فاضل، ذو وجهة دنيوية؛ فهو مهموم بحال الدنيا، ولا سيما السلطة السياسية، وما تتركه من أثار عصية على النسيان: قمع، استغلال، سجن، قتل، تعذيب، وسواها.... أما نموذج هذا التاريخ، فهو الوطن العربي، بجزيرته، وبداوته. وأقطاره كافة، مُتَبَثراً بـ(إعرابي وقح لا يعرف من هو أينشتاين!!) / الأعمال 176/. وأما ممثل السلطة، ملكاً كان أم شرطياً، فهو (أوسع من الوطن) / 169. وهذا ينطبق على ما كتبه في العراق، وما كتبه هناك في منفاه أو مهجره الحرّ.(أهو حرٌّ أم واجهةٌ أخرى مزوقة لدينوية السلطة الاشتراكية التي اندحرت أم السلطة الرأسمالية!؟ يا للمفارقة!).

آثر فاضل أن تكون المقاطع الموزونة من القصيدة، إما على الخبب / فَعِلن/ المقاطع 1، 3، 7 /؛ وإما على المتقارب / فعولن / المقاطع 5، 13 /؛ وإما على الرجز / مستفعلن / وما يصيبها من زحافات المقطع 11 / . وأياً تكن الطريقة التي تبدت فيها هذه المقاطع على صفحاتها: أسطراً مختلفة الاطوال أم أسطراً مسترسلة، كما يكتب النثر، كالمقطع الرجزي؛ فإنها جميعاً تنضوي تحت ما عرف بـ(القصيدة المدورة)، لغياب التقفية عنها، عدا ما يتلامح منها في المقطع الخامس.

ومن دون أن ألاحق هذه التفصيلات، ذات الطابع المهني، فأنها تترقرق جميعاً في نبرةٍ غنائية انفعالية، يهيمن عليها وقع الندب تعبيراً عن الاضطهاد، ما عدا المقطع الأول الذي يعلن فيه الشاعر انتماءه للثورة مبدأً، وللبحرِ حضارةً.

جاءت حركة الإيقاع، في المقاطع الموزونة بطيئةً مشحونة بما يوحي بتطاول العذاب والحصار والسخرية؛ سواءٌ أكان مسترسلاً تتلاحق فيه الجمل من دون فرصةٍ

لالتقاط النفس (المقطع 11) أم متقافزاً، تنقطع الجمل فيه عن بعضها بعضاً، كالمقاطع الموزونة الأخرى، ولا سيما المقطع الثالث: (**ممنوعٌ أن أكتب أسمائي / أن أرثي جيلي / ممنوع أن أحلمَ أني أحلم.../ ممنوعٌ أن أجلس وحدي...**) الأعمال 169/.

إنّ هذا التنوع الإيقاعي، وما قد يوحي به من رنين موصولٍ بالإحساس (إن أوحي بشيٍ من ذلك!)، يتبدى في غير قصيدةٍ، كما في (أنا الصرخة / نزهة المحارب). لكن الغريب في شأن تعدد الايقاعات الوزنية في هذه القصائد، أن قصيدة (الصحراء / 41 مقطعاً)، و (الشجرة الشرقية / 51 مقطعاً) نظمتا على بحرٍ واحد هو: الخبب فقط).

ان التناوح البندولي بين الموزون والمنثور، في شعر فاضل، واحدٌ من حيث الصوّر والتركيب اللغوي. هذا يعني أن شعره النثري فقد خصيصةً ايقاعية لم يستطع أنّ يعوضها بما يسوّغ فقدانها؛ كأن تصل القوة التخيلية في التعبير الى درجةٍ من التركيز والتكثيف لا يعود فيها للوزن متسع.

من ناحيةٍ أخرى، يحقّ لي أن ازعم أنّ الطاقة الشعرية في المقاطع الموزونة قد انفسحت في التصور والتركيب الى آمادٍ أبعد مما قد نجده في المقاطع النثرية. لنأخذ على سبيل المثال، المقطع الثامن الذي يحدد تاريخ الموت بأحد أيام الأسبوع في أحد أشهر السنة، كما يأتي: -

انظروا انظروا
إلى هذا
الرجل الرجل
أعرف أنه سيموت في أحد هذه الأيام
(يذكر، هنا، أسماء، الأيام السبعة)
وفي أحد هذه الأشهر
(يذكر أسماء الأشهر الاثني عشر)

أما المقطع التاسع، فهو منشور سياسي يدعو فيه إلى ثورةٍ عالميةٍ في المدن والأرياف..."بتوقيع"اللجنة القديمة للثورة الجديدة". أما العاشر، فهو قصة قصيرة فانتازية تسخر من التاريخ العباسي.

لم يغادر هذا النثر في (التعاليم...) وظيفته الايصالية إلى الوظيفة الجمالية التي يصبح فيها التوصيل موحىً به تلميحاً لا تصريحاً. وكما وقعت مقاطع القصيدة المنثورة بـ(النثرية) المباشرة، وقعت بعض المقاطع الموزونة فيها بالصيغ الاعترافية الواصفة للحال. وهذا واضح في المقطع الثالث، حين يُعدد الشاعر "الممنوعات" التي عليه ان يلتزم بها، تعبيراً عن انواع الاضطهاد الخمسة المنصبّة عليه مع ملاحقها.

لأكن صريحاً: إنّ: منشورات: القصيدة، و منظوماتها التي تنهج نهج النثر، ليست إلا نتوءات غريبةً عن الشعر، بغض النظر عما توافر لها من سخرية فكهة؛ وهذا ما نجد له مثيلاً في قصائده الطويلة الأخرى كـ(نزهة المحارب)، وحتى في (الصحراء)، أيضاً.

أما أخطر القضايا التي تنتاب قصائد فاضل الطويلة، فهي أنّ مقاطعها (نظماً كان أم نثراً) مستقلٌّ بعضها عن بعض في أسلوبيتها / تخييلاً وتركيباً وإيقاعاً، ينطبق هذا على (التعاليم...) بالقدر الذي ينطبق على غيرها.

فإذا كان الانتقال من الوزن إلى النثر قد حقّق تباعداً في مقاطعها؛ وإذا كان الموزون أدلّ على الشعرية من المنثور؛ وإذا كان كلّ مقطعٍ مستقلاً عن الآخر؛ فإن (التعاليم...) لم تعد قصيدة، بل مجموعة من القصائد تجمعت عشوائياً تحت عنوان واحد (وهو عنوان شعاري) تجمعاً فسيفسائياً؛ مع التذكير أنّ ما هو عام في المعنى، لا يعدّ سمةً نستدلّ بها على كينونة القصيدة؛ لأنه أمر تجريدي يشترك به شعراء الأرض كافة. وهذا ما تتوافر عليه قصيدة (الصحراء) ايضاً.

جملة القول: إنّ قصائد فاضل الطويلة - إذا كان لا بد أن نُعد كل واحدةٍ منها "قصيدة"- ذات فضاء انتشاري، تتعدد، في فضاء كلّ واحدةٍ منها الأغراض والمشاعر

المتناقصة بين التمرد والاسترخاء، والحزن والغضب، والجد والهزل، من دون وشيجةٍ توحدُ كلَّ هذه المتنافرات وترقى بها من مستوى التشتت إلى مستوى التواشج، وهنا اسأل سؤالاً قد يبدو غريباً: أليس هذا التشتت، أو تعدد الأغراض، يسير جنباً إلى جنبٍ مع مطولات الشعر الجاهلي؟ وهنا اذكر صديقي العزيز فاضل العزاوي أنّ النبرة الخطابية / ذات الصراخ العالي، قد وجدت لها أكثر من موضعٍ في (التعاليم...)، كالمقطع الخامس الذي يكرر فيه (لماذا؟) ست عشرة مرة للدلالة على الاحتجاج والاستنكار؛ وكالمقطع التاسع الذي دعا فيه إلى الثورة والقتال"من اجل عالم أكثر سعادةً"(كذا!!)... كذلك تشيع الخطابة"في غير قصيدة كـ(أنا الصرخة).

يعرف الصديق فاضل أن هدف الخطابة هو الإقناع، لتبنّي اتجاهٍ معيّن في التفكير، أو العمل، أو السكوك. هذا ما قال به أرسطو، وشايعه فيه النقاد العرب القدامى، كالجاحظ، وحازم القرطاجني. وقد قيل في معلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة أنهما"خطبتان"؛ وهما لا تختلفان، من حيث الهدف، عن (التعاليم...)، كيف أنعقد العصر الجاهلي بالعصر الحديث؟ أمر غريب، حقاً! هل يمكن لي أن أسوّغَ ذلك، باستلهام التراث الشعري العربي القديم؟!.

4-

يختلف الأمر اختلافاً بيّناً في ديوان (الشجرة الشرقية) الذي صدر في بغداد 1967؛ إذ اختفى منه الضجيج الخطابي، ومال قليلاً إلى الهدوء؛ كما تخلى عن الاستفزازات والمفاجآت الساخرة المتقافزة من حالٍ إلى حال. ولعل أهمّ صورةٍ فيه، هي أنّ جميع مقاطعهِ (ويمكن أن نقول قصائده) تصدر عن شخصية ذاتِ سمتٍ خاص، جاءت جميع المقاطع على لسانها؛ فاتخذت بذلك شكلاً موضوعياً تعبيراً عن نزوعٍ ذاتي - أي: قناعاً بلا مرجعية سوى الاسم: (عبدالله).

لقد حلّ محلَّ الفخر الذاتي، في قصائده السابقة، وعيٌ يتوجه به عبدالله – شخصية الديوان – إلى الآخرين. فهو متعالٍ بوعيه، إنساني في تواضعه، مهموم في مشاعره، مثالي في توجّهه (من حيث أنّ ارشاداتِه ونصائحه لا مكان لها في هذا العالم الموبوء!).

"من أعجب الأشياء في دهرنا"كما يقول المعري، أنّ فاضل لم يُشر إلى هذا الديوان في (الروح الحيّة)، بوصفه مكمِّلاً لحلقات قصائده العراقية. من جهتي، لا استطيع أن أحدِّدَ أسباباً موثوقة بتنحي (الشجرة الشرقية) عن اهتمام فاضل، على النحو نفسه الذي أهتم فيه بقصائده الأخرى.

يمكن أن أقدّر أنّ "التجريبية" التي مضى بها، كما يقول، إلى "نهائية المعنى التي تعصى على التعبير العادي عنها ضمن مخيلةٍ تبتكر العالم على هواها في لغةٍ أخرى وإيقاع مختلف جديد"[1] قد تخلّى عنها فاضل تخلياً يكاد يكون تاماً، واختار لديوانه هذا (الشجرة الشرقية) ما هو مألوف في الشعر الحرّ، ولا سيما تقنيةِ القناع صورةً، والبحث عن المثال فكرةً، والشعور بالإخفاق نتيجةً. وهذا أمرٌ شائعٌ في الشعر القديم والحديث. وبهذا المعنى، تستعيد القصيدة بعضاً من أسس الرومانسية في أمدائها، والكلاسيكية في تعبيرها. والتعليمية في أهدفها. وباجتماعها معاً وتلاقحها تجلّت (الشجرة الشرقية)، في جميع مقاطعها، واضحة بلا لبس، بسيطة بلا تبسيط، على الرغم من بعض التخيلات الأسطورية، أو العجائبية، التي تتلامح بين ثناياها من دون أن تكون عبئاً عليها، يخيّل اليّ أن صديقي العزيز فاضل لم يرغب بالإفصاح عنها لئلا يكون عرضةً للتناقض فيما يكتب.

في هذا الديوان عـودةٌ الى قدرٍ من الوقار "التعبيري" الذي طالعنا في (غربة يولسيس)، ليس غريباً بعد ذلك، أن يحيلنا وقار "الشجرة" من حيث صورتها الفنية القائمة على القناع، الى اعمال أدبية لها الصورة نفسها الفنية القائمة على القناع،

1- الروح الحية / ص 227، يسهب فاضل في الحديث عن شعر هذه المرحلة في سيرته الأدبية.

سواءٌ أكانت أجنبيةً، مثل (هكذا تكلم زرادشت) لنيتشة، أم عربية، مثل (النبي) لجبران خليل جبران، وكتاب (عبدالله) لانطون غطاس كرم. وقد لا أذهب بعيداً حين أتلمس فيها رائحةُ من وصايا السيد المسيح (عليه السلام) في (العهد الجديد).

يُوحى لعبدالله، بطل (الشجرة الشرقية) أن يخرج من (وادي الحيوان) بحثاً عن (جبل الانسان)، حاملاً معه اليه رسالةً نبيلةً. غيرَ أنّ رحلته هذه تبوء بالاخفاق،كما باءت من قبلها رحلة كلكامش الى عشبة الخلود، وكما خسر بجماليون تمثاله بعد أن تحول الى إمراةٍ لها ما للنساء الاخريات من نواقص طبيعية. نجد هذا واضحاً، أيضاً، في قصيدة علي محمود طه (التمثال). وقصيدة نسيب عريضة (نار إرم)، و (عنقاء) ابي ماضي، و(لارا) البياتي في(أولد واحترق بحبي)، و (أسيا) السياب في (شناشيل أبنة الجلب). كما أنّ الرواية العربية ضربت على هذه الحال في أكثر من عمل، مما نجده في(الفيلسوف الحائر) لطه حسين، و(الطريق) لنجيب محفوظ و (عزازيل) ليوسف زيدان....

من كل هذا، تندرج (الشجرة الشرقية) في تاريخ نصّي يضرب كثيراً في ماضي الادب وحاضره - شعره ونثره معاً.

إن انتقال رؤية فاضل الشعرية من (النزق التعبيري) الواقف على حافة السريالية، في قصائد مرحلة (التعاليم...)، الى (الوقار لتعبيري) في (الشجرة الشرقية)، بدلالتها الاصلاحية الهادئة، تقابل انتقال الرؤية السردية من سريالية (مخلوقات فاضل العزاوي) الى واقعية (القلعة الخامسة) السياسية، وما أعقبها من رواياتٍ غيرها، مثل (آخر الملائكة).

مع طفرة الانتقال الواسعة هذه، يظل لديوان (الشجرة الشرقية) أزمته الشعرية، لانه لم يتغلب على الروح التعليمية التي تغلغلت في مفاصله، وما دلت عليه من مثاليةٍ بعيدة المنال، على الرغم من تجليها الشعري الذي يبلغ، في أكثر من موضع لها، مستوى رفيعاً، ومع ذلك، فالقصد ليس (الصورة) بل هدفها...

لكن... كيف يمكن أن ننظر الى صورة (الشجرة الشرقية)؟ أهي قصيدةٌ واحدةٌ موصولةٌ مقاطعها بقول القائل (القناع)، أم قصائد عديدة، يختلف بعضها من بعض، برغم صدورها عن قائل واحد (= القناع)؟

يتوقف هذا الامر على وجهة نظر المتلقي - وهو في رأيي: الناقد، أو الباحث؛ لانّه هو المفسّر، والمحلل، والقاضي الذي يصدر عنه الحكم الجمالي. لكن يجب أن نقررّ أن (الشجرة الشرقية) ينتظمها مناخ واحد، وروح واحدة، وانسجام متصل من مقطعٍ الى آخر، سواءٌ علينا أعددناها قصيدةً واحدة، أم مقاطع مستقلةً عن بعضها بعضاً.

أما ما يمكن أن أقوله في جملة شعر فاضل"العراقي"قبل هجرته، هو أنّ سمتهُ الظاهرة الميل الى القصيدة القصيرة؛ إذ يستطيع بها أن يحقق لها وحدتها المعنوية، وقوتها التعبيرية بما يتوافر لها من نزقٍ سريالي فكاهي حيناً، ساخر حيناً آخر، مستفزٌ حيناً ثالثة... وهو الامر الذي يوفرُ قدراً كبيراً من الغرابة بما تثيرهُ في النفس من إدهاشٍ أو إحساسٍ بالتعالي، أو التمرد، أو الرفض، أو الضياع.

وهذا ما تحقق له، أيضاً، في قصائده الطويلة؛ فليست كل واحدةٍ منها غير أشتاتٍ متفرقة من قصائد قصيرة رصف بعضها فوق بعض (أو تحت بعض). متخذةً السمات نفسها التي جاء ذكرها في قصائده الاخرى.

في الحالتين ظلت قصائده تسير سير التعبير عن أيديولوجية يسارية متطرفة حيناً فوضويةٍ حيناً آخر، اصلاحية حيناً ثالثة. من دون أن تخرج عن أهدافها السياسية المتوخاة... متخذةً نزعةً فرديةً آدها الاحساس بالالم والحصار، بالتقدير الذي دفع بها الى التعالي (= الفخر الذاتي) حدّ الاحساس بالتفوق.

.5

أما شعر فاضل في مهجره الالماني، فلهُ شأنٌ آخرُ مختلفٌ كثيراً أو قليلاً عن شعره"العراقي". وهو يحتل حيزاً واسعاً من (الاعمال الشعرية): جزءاً من المجلد الاول (من ص 329 الى الصفحة منه 445)؛ والمجلد الثاني تقريباً (473 صفحة). ظل معظم شعر فاضل المهجري متخذاً شكل القصيدة القصيرة، كما ظلت تتلامح فيها بعض سماتٍ انحدرت اليها من شعره العراقي كالغرائبيات الحلمية، والمفارقات الساخرة، والمفاجأت التعبيرية، التي يلعب الخيال في ساحات واسعةٍ منها جميعاً.

غير أن الاختلاف في شعره "الالماني" أبعد من هذه الحرفيات"التي يجيدها فاضل إجادة"الصانع الماهر"، بسبب ما تداوله منها بين أناملهِ العشر، كما يقول المتنبي.

ليس هدفي، هنا تقديم عرضٍ تفصيلي لما آل اليه شعر فاضل في مهجرهِ؛ لان هدفي هو التركيز على تجربة شعراء (ما بعد السياب)، كما تبلورت في ستينات القرن العشرين. أما ما أمتد منه، بعد هذه التجربة، واستقر في بحيرته الخاصة، فله شأن آخر. غير أن موازنةٌ سريعةٌ بين شعر فاضل "العراقي" وشعره "الالماني"، قد تكون مفيدة لتبيان جملةٍ من ملامح الاستقرار في سكناها الجديد، بعد أن هبطت من قطارها السريع في المحطة الاخيرة!

من هذه الملامح - على سبيل المثالب - أنّ شعر فاضل فقد كثيراً من حراراته المؤثرة التي كانت تسودُ شعرهُ"العراقي"، من دون ان تكون"الترسبات"التي تخلفت في شعره الجديد قادرةً على ابقاء شعلة الحرارة متقدة فيه. وسبب ذلك، فيما أرى، أنْ شعره في موطنه كان يتجه - بجميع تقنياته، ومناحي تخييلاته، وتجريبيته، وتجاوزاته الغرائبية، وتعمد الاستفزاز والإدهاش - الى المستقبل، بما يبثُّهُ فيه من"رسائل"تدعو الى يقظة الروح والجسد، وتحررهما من عوامل الكبح والاضطهاد؛ في حين ان شعره

في المهجر اتجه الى الماضي - اي: أنه اتخذ من "الذاكرة المستعادة" بئراً يغرف منها ما يشاء في حاضره المطمئن الهادي (أكان حقاً كذلك؟!) مع ما يشيع فيه من نبرات رثائية، تعبيراً عن حنينٍ الى ماضٍ مفقود، على الرغم من رفضه اياه على المستوى العقلي.

لا أقصد، هنا بـ(الذاكرة المستعادة)، تجربة الحياة السابقة، بكل امتداداتها؛ بل اقصد ما استقر فيها، على وجه التحديد، من محصول تجربة الشاعر الثقافية الخاصة التي استمدها من تجربة الحياة العامة وطرائق التعبير عنها. ومن هذا الباب أرى أنّ التناقص التدريجي من(المخيلة) الى (الذاكرة) قد أدى الى ما يأتي: -

1 - التحول شبه الكلي الى **"النظم النثري"** (أو ما يسمى قصيدة النثر) أو "الشعر الحر" بدلالته الانكلو امريكية). لقد استولى هذا التحول على معظم المجلد الثاني من اعماله. قلتُ: معظم المجلد الثاني، لانّ ما تبقى منه أفرده لجملةٍ من القصائد الموزونة المبثوثة بين الصفحات المتباعدة أو المتقاربة، ويخيل اليّ أن لجوءه الى "النظم الوزني" يندرج في غرض"الحنين الى الماضي"زماناً ومكاناً - وكثيرٌ من القصائد - نظماً ونثراً - تعبر عن هذا الغرض أيضاً.

لعلي لا أذهب بعيداً، حين أزعم أن (منثورات) المجلد الثاني، تسال دوماً عن وزنها المفقود؛ لأنها، ببساطة، تخلت عن كثير من مزياتها التي كانت لها كالتركيز والتكثيف.والتي تحول دون التراخي، والإسهاب، والسرد المباشر. هذه الاسلوبية هي التي أخذت تشيع في شعر فاضل، بصورةٍ تزيد عمّا كانت عليه في السابق.

2 - العـودة الـى غـرض هـو مـن جملة ما شـاع فـي الشـعر العربـي القديم مع مـا شـاع منـه؛ وهـو: "الهجـاء". إذ رأينا قـدراً وافـراً منه، ولا سـيما فـي القصائد التي سـماها (الدكتاتـور) 1: 435 وما بعدها / ، وأخرى مـن قبلها (الامبراطور) 1: 358. والغريـب ان فاضـلاً، فـي هـذه (القصائـد!!) كان ناثـراً يتجـه فيهـا اتجـاه الخاطـرة

الفنتازيـة السـاخرة في (الدكتاتـور)، والمقالة الصحفيـة في (في رثاء شـبح) 232:2، مـن دون ان تكـون لهـا ايـة علاقـةٍ، مـن قريـب أو بعيـدٍ بالشـعر، بـل بـالأدب... وأنا لعلـى يقيـن أن صديقـي العزيـز فاضـل يعـرف ذلـك تمـام المعرفـة. أمـا لماذا حشـا أمثـال هـذه "المنشـورات" الفكاهيـة والصحفيـة بيـن قصائـده الاخـرى؛ فـلا بـد أن تكـون لـه فيهـا مـآرب أخـرى، هـو الكفـيل بتوضيحهـا، بعـد أن سـادت الظلمـة الموقعين: موقعه القديم، وموقعه الجديد.

3 - نظـمُ المعارضـات التـي تسـتعيد ذكـرى قصائـد قديمـة، سـواءٌ أكانـت المعارضـة فـي الاتجـاه نفسـه أم فـي غيـره. نجـد ذلـك علـى سـبيل المثـال فـي القصائد الاتية:

- (ليلة الذئب) 221:2، التي يسير فيها على غرار معلقة امرئ القيس، وزناً وقافيةً ومعنى!
- قصيدة (خولة المالكية) 2: 231، يخاطب فيها طرفة بن العبد، داعياً إياه الى الانتحار غرقاً بعد أن "لم يعد لك ما تفعله هنا..."وهي قطعة نثرية ذات اشباحٍ شعرية.
- قصيدة (في شارع الايام) 2: 233، يقلد فيها معلقة طرفة بمن العبد، وزناً وقافيةً ومعنىً بحيث دخلت فيها عباراتٌ بتمامها من المعلقة:، **على ظهر برجد؛ وقوفاً بها صحبي**.
- قصيدة (انشودة اللامطر)/ 242:2 /، وهي معارضة لقصيدة السياب المعروفة (انشودة المطر) وزناً وقافيةً واسلوباً وتكراراً؛ تعبيراً عن حنين لا متنفس له الا بالذكرى، شعراً وشعوراً!.
- قصيدة (في شوارع مقفرة مع بروفروك)/ 2: 304 / تقليد نثري لقصيدة اليوت المعروفة (اغنية حب ج. الفرد بروفروك) مع تطعيمها بجملةٍ من

عباراتها: دعنا نذهب، الليل يحك ظهره، ضباب الشوارع المقفرة، الفنادق الرخيصة. الليل النائم مثل مريض بالافيون... وهي جميعاً تتصادى مع ابيات اليوت.

- قصيدة (شعراء في وادي العشاق) 405:21، يعترف فاضل في الهامشس انها "كتابة جديدة لقصيدة (ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية المكتوبة في عام 1969" لكن؟ هل يمكن أن تكتب القصيدة مرتين، ويبقى لها وهجها الاول؟
- قصيدة (عندما لم يكن للسماء اسم بعد) 2: 368، يسير فيها على طريق القصيدة البابلية المشهورة (حينما في الاعالي = اينما ايليش) لا شك في أن هذه الشواهد متأتية من تحول (المخيلة) الى (الذاكرة)

4 - يدخـل فـي هـذا المنحى، شـيوع العناصـر الثقافيـة شـيوعاً واسـعاً. وهي مسـتقاة مـن مختلف المرجعيـات القديمـة والحديثة؛ الدينيـة والدنيوية؛ الاسـطورية والواقعيـة... فضـلاً عـن الذكريـات الخاصـة التـي دأب فاضـل على تطعيـم قصائده بهـا، والتـي تدخـل فـي باب مـا يسـمى (شـعر السـيرة الذاتية). وهـي، فـي معظمها، ذات إيحـاءات رثائيـة: تتحسـر، وتتذكـر، وتتألـم... وكأنها تـدل بصورةٍ غير مباشـرة علـى (الوقـوف علـى الأطـلال). مـن جملة هـذه القصائـد: أغنيـة نفسـي / 2:43 / ؛ عـودة الابـن الضـال / 2: 85 / ؛ أريـد أن أغير نفسـي/ 2: 250 / ؛ فضـلاً عن كثير من الانطباعات التي تتخلل سواها من القصائد.

5 - استنسـاخ مـا اعتاد فاضل على اسـتعماله مـن رموز لعل أهمهـا: **الصحراء** بـكل ما ينـدرج في حقلهـا الدلالي من **أعـراب وبدو وتـلال مهجورة ورمـل وجفاف وريـاح**، تعبيـراً عـن التخلـف والجهـل والقسـوة، بوصفهـا تمثيـلاً شـعرياً للحضارة العربيـة الإسـلامية (أو على الأقـل، جانبها المظلم!). أمـا الرمز الآخر، فهـو: البحر،

بـكل ما يسـتدعيه من انفتـاح ومغامرة واكتشـاف... وغيرهـا مما يدل علـى الحضارة الأوربية من تقدم وارتقاء[1].

وعلـى طريقـة البنيوييـن، فـأن ثنائيـة (الصحـراء / البحر) هـي الوجـه الظاهر لثنائيـة (التأخـر / التقـدم). كلتا الثنائيتيـن يمكن إرجاعهمـا إلى الغرضيـن القديمين (المدح / الهجاء).

ومع ذلك، فأنّ شعرية فاضل تعود الى جوهرها الصافي، حين تتكئ على نفسها، وتستثمر مخيلتها الخصبة غير المشوبة بشوائب تصفية الحسابات، أو الاستنساخ الشعري أو المتْح من المستودع الثقافي في الرأس. ومع قلة ما تمدنا به هذه"العودة"فإنها كفيلةٌ بتذكيرنا بما جبلت عليه موهبة فاضل من تألق.

من هذه"القلة"سأختار مقطعين قصيرين توافرت لهما ما أظنه دليلاً على ما ذكرت:

الأول: من قصيدة (انتظار) / 2: 72 / ، جاء فيها:

في يومٍ ما سنرى طفلاً
يهبط مِن نجمهْ
يمسكنا من أيدينا
ويرافقنا في النزهةِ بين الأشجار

والمقطع الثاني من قصيدة (في الطريق الى مكة) / 2:133 /

آهٍ! ما من احدٍ في هذا الوادي الاجود
يحمل عنّي أثقالي!

1- يخيل اليّ أنّ فاضل قد استقى دلالة هذين الرمزين الصحراء (= التخلف) والبحر (= التقدم)، بدلالة الأولى على الواقع العربي وتاريخه، والثانية على حضارة الغرب المتقدمة العلمية والعقلانية... أقول: استقى دلالة هذين الرمزين من مجلة (شعر) ولا سيما شعر يوسف الخال في قصائده: الدعاء / السفر / العودة، في (الأعمال الشعرية الكاملة ص 227، 232، 236) وشعر أدونيس الهجائي للواقع العربي وتاريخه في أكثر من موضع بأعماله الكاملة، وما تلاها.

مدنٌ من اسمنتٍ، وقطاراتٌ تعوي أبداً
أصنام من ملحٍ
تبصقُ في بئر حياتي
آهٍ يا ضيف طريقي السائر مثلي في المنفى
لا تخف خرائطك المسروقة عن صندوق جدودي، لا تكتم سرّك عنى!
قل لي: ماذا نفعل حتّى نبلغ ثانيةً مكّة؟

يتجـه فـي المقطـع الأول، فـي دلالتـه العامـة إلـى المسـتقبل، ويتجـه الثانـي إلى الماضي.

الأول: ذو نبرة تفاؤلية تكاد تكون مثالية.

الثاني: حنين إلى الجذور الروحية الرافضة للحضارة المادية (مدن الاسمنت، والقطارات العاوية)، والتمييز العنصري (أصنام الملح التي تبصق في بئر الحياة) (= البشر البيض الذين يحتقرون الملونين).

أما من حيث التصور، فإن كلّ مقطع منهما مستقلٌ في موقعه من القصيدة التي جاء فيها؛ فالأول يتناقص ببساطة، وتفاؤله، ومثاليته مع ما سبقه ذي النبرة الواقعية الخشنة، المباشرة، اليائسة؛ أو هو رد فعلٍ ايجابي متفائل على واقـــعٍ سلبي، سالبٍ للإنسان الذي خلقه الله"في أحسن تقويم". أما الآخر، فإن ما يحيطٌ به من القصيدة التي أُستل منها، فليس إلا شرحاً وتفسيراً وتفصيلاً للاستهلال الذي يتصدر القصيدة، المقتبس من مصلح الدين سعدي!. ومن ناحيةٍ ثانية، فإن الأول قد استمد طريقته التصويرية من خيالٍ استعاري يناسب، في ظاهره، خيالُ الأطفال وحيويته، علـى الرغم من قصرهِ، وهي حـــالٌ لم نعتدها في شعر فاضل، مثلما لـم نعتد منه ايّ منحىً روحي غيبيّ؛ في حين يميل المقطـع الثاني إلى ضـربٍ من الخيال الكنائي الذي يكون ملزومه (معنـاه الثاني) منبثقاً عن لازمـه (المعنى الأول).

لا شكّ في أننا واجدون مثل هذين المقطعين، على هيأة جُملٍ، أو نُتَفٍ مبعثرةٍ هنا وهناك في تَيهور شعر فاضل المنثور أو المنظوم؛ كأنّ كلاً منها يبحثُ له عن شقيق ضائعٍ؛ حتى إذا وجد أحدهما الآخر، شعر كلاهما بالغربة (في بلادٍ ليس فيها من صديق!)، كما يقول جبران خليل جبران.

وبالإجمال، فأنّ شعر فاضل استطاع أن يتفلت من متن السياب (وهو ما نراه في قصيدة (المعلقة الثامنة التي لن تعلق أبداً) السائرة على إيقاع (الوافر في قصائد السياب) بحثاً عن شخصيةٍ شعريةٍ مستقلة كالتي تحققت له في قصيدة (غربة يوليسيس)، صُعُداً الى متنه الخاص المتميز الذي جعلتُ من قصيدة (التعاليم...) رمزاً لهذا المتن، أياً كانت الاعتراضات عليه.

ومن سمات قصائد مرحلة (التعاليم...): الصوت الجهير الخطابي، بدعوته إلى التمرد والثورة، وما ينتاب التعبير عنها من مؤثرات سريالية ورمزية وفانتازية، وما تثيرهُ من إدهاشٍ واستفزاز، قصائد يختلط فيها النظم بالنثر / والجدّ بالهزل، والغرابة بالألفة. ثم أخذ صوته يميل إلى ما سميته (الوقار التعبيري) في قصيدته، أو قصائده (الشجرة الشرقية)، التي اتخذت"الدعوة"فيها سبيلاً من الحكمة والموعظة الصالحة، باحثاً فيها - في الوقت نفسه - عن صورةٍ مثلى للإنسان من غير أن يعثر عليه، مع نصيحته، قبل موته (= عبدالله، شخصية القصيدة)، الاستمرار بالبحث. وهكذا أخذت المخيلة تقترب إلى أن تكون الصور المنبثقة عنها قريبة المأخذ، مفهومةً لدى من يتجه إليهم عبدالله (= قناع القصيدة) بخطابه الشعري.

أمـا شـعر فاضـل فـي مهجـره، فقـد أختـار فيـه الركـون علـى "الذاكـرة النثريـة" التـي تسـتعيد الماضـي القريـب، بمـا انطـوت عليـه مـن ميـلٍ إلـى الهجاء، والمعارضـة، والانطباعـات المسـتقاة مـن تجـارب الشـاعر الذاتيـة، بصـورةٍ مباشرة أو غير مباشرة.

أما حين يبتعد فاضل عن امتداداته النفعية (وهي التي يحاول فيها تصفية حساباته مع الآخرين، كغرض"الهجاء"؛ واستنساخ الرموز (= البحر / الصحراء) والإلحاح على استثمار موروثه الثقافي)، ويعود إلى جوهر مخيلته الخالصة؛ فأنّ صوته يستعيد بهاءه. لكن هذا الصوت البهيّ يظل قليلاً مبعثراً بين مئات الصفحات.

ومع كل ما قلته، يظل فاضل، في نفسي، شخصاً أثيراً بكل ما فيه: بصورته الانسانية، ونزقه الشعري، ومحاولاته البحث عن مناطق جديدة من الرؤى والاشكال، بروح يشتعل الجمر فيها وأحياناً يتخفى الجمر فيها تحت الرماد، لكننا نحس بالحرارة المنبثة منه.

وحبّي لفاضل هو الذي يدفع الى أن يكون الجسر بيننا متيناً على قوائمه، متسعاً بعوارضه، مستقيماً بامتداده، كيما يظل الافق أمامنا هو ما يدعونا اليه دائماً: "**هيا!... تعالوا**...........!!"بعيداً عن أية شروط أخرى.

الفصل الرابع

فوزي كريم:

عَشَراتُ طائِر

1.

وقع نظري، أوّل مرّةٍ، على اسم فوزي كريم، في بحثٍ عن معلقة لبيد بن ربيعة العامري، منشور في أحد أعداد مجلة (الأقلام)؛ ثم أعاد نشره في كتابِهِ (من الغربة حتى وعي الغربة)[1]. لفت انتباهي مقدرة فوزي، في هذا البحث، على تلمس كثيرٍ من الخصائص الفنية في المعلقة، على الرغم من خشونة لغتها وغرابتها.

حين عرفته شخصاً، عرفت فيه الرقة، والتطلع إلى المعرفة، والذوق الرهيف، والروح المسالمة التي تميل إلى الصداقة الخالصة، بعيداً عن أية شروط تدفع إليها المصالح الذاتية، إلا مصالح الأدب والفن والثقافة، والسعي إليها سعياً خالصاً لوجهها.

كانت علاقتي بفوزي علاقة " موضوعية " - إن جاز التعبير - لم تأخذ مدىً أبعد من مداها العام. كنا نلتقي في مقهى البرلمان بشارع الرشيد؛ أو مقهى ياسين بشارع (أبو نواس)، أو اتحاد الأدباء. لم يجر في جميع هذه اللقاءات، ما يدعو إلى تلمس الصفحات المستترة في طوايا الأنفس؛ فظلت المسافة، في مثل هذه الحال. تفرض نفسها علينا، مشفوعة بقدرٍ من الاحترام المتبادل.

عرفت عنه أنه من خريجي كلية الآداب / جامعة بغداد / قسم اللغة العربية. لم تحل الفوارق العمرّية بيننا (بضع سنين، لا أكثر)[2] من أن يرى نفسه أحد شعراء جيل

1- صدر عن وزارة الإعلام (= الثقافة، آنذاك) العراقية في 1972

2- بحسب البطاقة التعريفية المرفقة بـ(الأعمال الشعرية)، ولد فوزي كريم عام 1945، تخرج في كلية الآداب / جامعة بغداد / في 1968، عاش في بيروت بين 1968 و 1972، استقر في لندن منذ عام 1978.

(ما بعد السياب) ويبرز لنا في نشاط مزدوج: الشعر والنقد. كنا نلتقي على السجية، ونفترق على السجية، من غير أسئلة عمّا يجري في هذه الدنيا. هكذا عرفتُ فوزي كريم، وعرفناه معاً، وهو الأمر الذي وجد نفسه فيه مستجيباً لتوقيع " البيان الشعري " حين دعي إلى ذلك، في جلسةٍ مشتركة جمعتنا بمقهى ياسين. لا أدري إن كانت استجابته لتوقيع " البيان...." حياء أم قناعة، آنذاك؛ غير أنّ جهوده النقدية تدلّ على أنه لم يكن مقتنعاً به، ومع ذلك، فإنّه - حين وقع البيان - ألزم نفسه بما جاء فيه، حاله حالَ زملائه الآخرين الذين مهروه بأسمائهم. من هذا الباب، عليّ أن أفرد هذا الفصل عن شعر فوزي، من دون أي اعتبار آخر.

ومع ذلك، نشر فوزي بعضاً من نتاجه في مجلة (شعر 69)، منه قصيدة (شجرة الحلم)، وتعريف موجز بترجمة جبرا إبراهيم جبرا لمسرحية شكسبير (الملك لير)[1].

ما يتعلق بي، نشرت له مجلة (ألف باء) مقالاً نقدياً تناول فيه ديوان (البصرة - حيفا)، في أحد أعدادها الصادرة في عام 1975. وهي المرة الأولى التي يذكر فيها ناقد أن بعضاً مما أكتب يميل إلى التعبير السريالي، أو الى ما هو قريب منه. وهذا ما اكدّه، فيما بعد، الشاعر سامي مهدي، حين افرد لديوان (غزل في الجحيم) مقالاتٍ ثلاثاً نشرت في جريدة (القادسية)، أشار فيها الى هذه الناحية، بوصفها ضرباً من " النزق السريالي ".

أصدر فوزي كريم، وهو في العراق، ثلاثة دواوين، هي: (حين تبدأ الأشياء / أرفع يدي احتجاجاً / جنود من حجر)[2]؛ فضلًا عن الكتاب النقدي

1- تنظر مجلة (شعر 69): ع 3، ص 12؛ 111.

2- صدر العدد الأول (حيث تبدأ الأشياء) عام 1969، عن منشورات الكلمة بالنجف، والثاني (ارفع يدي احتجاجاً) عام 1973 عن دار العودة ببيروت؛ والثالث (جنون من حجر) عام 1977 عن وزارة الإعلام ببغداد، جمعت الدواوين الثلاثة، مع غيرها، في الجزء الثاني من (الأعمال الشعرية) الصادرة بجزأيها عن دار المدى بدمشق، في 2001، الإحالة إلى طبعتها الأولى.

الـذي اشـرت اليـه فـي بدايـة هـذا الحديـث. رأى، مـن بعـد، إن يبحـث لـه عـن أفق آخـر، فـي أرض أخرى؛ فتهيـأ له المجال أن يجد مسـتقراً لـه في العاصمـة البريطانية (لنـدن). ويبـدو أنـه تكيـف هنـاك مـع مـا كان يحلـم بـه، أو يسـعى إليه، مـن دون أن ينسـى أنه شـاعر عراقي، بدلالـة ما أصدر من دواويـن أخرى، شـكلت المجلد الأول من (الأعمال الشعرية) له.

قد أكون مقصراً حين لم يتسنّ لي قراءة ما كتب عن شعر فوزي، إلا المقدمة التي كتبها سعدي يوسف لأعماله الشعرية. غير أنّ هذا التقصير لا يعني أبداً أن صاحب الرأي لا يستقيم أمره الاّ إذا استند إلى آراء غيره. وبالعكس! فالحرية الذاتية التي تنفسح أمامه تتيح له أن يقول ما يقول بمعزلٍ عن الضغوط التي قد تفرضها آراء الآخرين عليه، حتى إذا وجد بعض القراء (على قلتهم، هذه الأيام!) أنّ ثمة مشتركاً بين ما قيل وما أقول، كان ذلك بفعل المصادفة لا غير!.

ومـن أجـل توضيـح القصـد، سـأركز، فـي حديثـي هـذا، علـى مـا كان نظمـه فـوزي كريـم فـي العـراق؛ مع إجـراء موازنـة مناسـبة بينـه وبين مـا آل إليه شـعره في مسـتقرهِ، خـارج العـراق؛ لنـرى (الأدق: لأرى!) مـا أصابـه مـن تحـولاتٍ بعيـدةٍ أو قريبـة ، وهـو النهـج الـذي اتبعـه مع شـعر فاضـل العـزاوي، وسـأتبعه مع أيّ شـاعر غيرهماً، خرج ولم يعدْ!![1].

نشرت دار المدى دواوين فوزي كريم في جزأين، غير أن الغرابة، في هذه النشرة، أن ترتيب الدواوين جاء على نسق " العدّ العكسي "؛ بحيث احتلت مجموعته الأولى (حيث تبدأ الأشياء) الموقع الأخير من الجزء الثاني. وقِس على ذلك سائر

1- أرى أن الشاعر العراقي تتجلى موهبته حين يكون في وطنه، بأشد مما تتجلى حين يجد سكناً له خارجه. ينطبق هذا على فوزي كريم، كما ينطبق على سعدي يوسف، وفاضل العزاوي، وسركون بولس وفي تقديري أن هذه الحال تحتاج الى دراسة (سياقية) تتبين فيها الأسباب التي تؤدي الى بروز الموهبة في الداخل، وضمورها في الخارج. قد ترد، في درج صفحات هذا الكتاب، إشارات سريعة إلى بعض هذه الأسباب من دون إفاضة.

الدواوين الأخرى؛ مع الأخذ بنظر الاعتبار انّ الشاعر فوزي أجرى جملة من التغييرات، بحذف ما يراه فائضاً عن حاجة القصائد التي حذف منها[1]. لكن الإحالة تشير إلى الدواوين المطبوعة بالعراق، وما عداها الى (الأعمال الشعرية) من طبعة (المدى).

2 -

افتتح الشاعر فوزي كريم ديوانه الاول بقطعة نثرية قصيرة داخل مربع، هي:

" في همومه أختبئ، ولذاكرته

يتسرّبُ سرّي. وحده الذي يعرف

وهج التراب الذي احمل، والشمسَ

التي في الجبين... " ص 7 / من (حيث تبدأ الأشياء)

لو قيل لي: " لمن هذا الكلام؟"، على ان اكون جاهلاً به وبمصدره؛ لأجبت من فوري: " إن لم يكن لأدونيس، فهو لشخص يكتب على نهجهِ!". أقول هذا لانه يذكرني بإحدى قصائد أدونيس التي يقول فيها من (أغاني مهيار الدمشقي)[2]:

" بين الصدى والنداء يختبئ

تحت صقيع الحروف يختبئ

1- أشير هنا فقط، إلى جملةٍ مما حذفه الشاعر من طبعة (حيث تبدأ الأشياء) الأولى في طبعة (المدى) = الأعمال الشعرية:

- ثمانية اسطر من قصيدة (أغنية إلى فداني)، من (وحيرتي بين أهلي وبيتي) إلى (أنت صيفي، وصيف حروفي) / ص 13 /
- ستة اسطر من قصيدة (مصباح)، ص 23
- المقطع الأول (سبعة اسطر) من قصيدة (حكاية الجوع) / ص 30، وغيرها مما يطول ذكره، وبالمقارنة بين المذكور والمحذوف، لم يؤثر الحذف كثيراً في القصائد، سوى أنه اختصرها بعض الشيء؛ كما أن المذكور لا ينقص من قدرها شيئاً.

2- الإشارة إلى طبعة (اغاني مهيار الدمشقي) الأولى، دار مجلة شعر، بيروت 1961.

في لهفة التائهين يختبئ

في الموج بين الاصداف يختبئ " / ص 28

ولو قيل لي، على الغرار نفسه، لمن هذه الابيات:

" صدقيني يا بلادي

أنّ في دمعةِ عينيك ضياعي

فاذا مزّقت الريح شراعي

سأغنيك شراعاً لا يهاجر " / **ص 10 من حيث تبدأ الأشياء /**

لاجبت: تشبه بعض ما جاء في ديوان سعدي يوسف (**51 قصيدة**)، من دون ان يكون للشبه وجه مباشر، بالضرورة. أما إذا قيل لي، أخيراً؛ وهذه الأسطر، لمن تراها تنتسب:

" لا أسال من أنتَ، إذا داهمني ظلٌّ

عبر زجاج الشباك، أو أخفى بصري

الباكي من مشهد هذه العزلة (...) أتطلع

مثل كتابٍ أبيض يملي نثُّ الثلج عليه

مشاعره وخواطره. رائحة الشاي كسحنة

وجه أعرفه لامرأةٍ خطرت في ذاكرتي..." / الأعمال الشعرية 1: 194

سأجيب: تشبه شعر حسب الشيخ جعفر في كثير من قصائده التي تختلط فيها صور الذاكرة المستعادة بصور الملاحظة الآنية - وهي الصور المشهدية التي تلتقطها العين، كالذي نجده في قصيده (الرباعية الثانية) من ديوان (الطائر الخشبي)[1].

1- صدرت الطبعة الأولى من ديوان حسب الشيخ جعفر (الطائر الخشبي) عن وزارة الإعلام ببغداد، في **1972**، تنظر قصيدة (الرباعية الثانية) في الديوان، ص **129**.

أعترف أنّ في هذه الإجابات الثلاث ما قد يعدّ مبالغةً، أو تشابهاً عارضاً، نجد مثيلاً لها في الشعر كافة، من دون أن يعني تأثيراً مباشراً أو غير مباشر، الا ما كان من بديهيات الأشياء التي يقع الحافر فيها على الحافر من دون قصد.

وحتى لو فرضنا أنّ هذه المتشابهات مقصودة فإن قصْديّتها لا تعني إنها تطل علينا من مرايا متعاكسة، أو أنها تكرر ما قاله الآخرون، وتسير في الطريق نفسه إلى خطوط الأفق البعيد أو القريب.

حين يقرأ المرء شعر فوزي (اعني القارئ ذا الذوق المدرب القادر على التقاط نواحي الجمال والإحساس به)، ولا سيما شعره " العراقي "، سيجد نفسه في جو حلمي، يتطلع فيه إلى وجوه اليفةٍ لديه: أم، أب، أخ؛ ووجوه نساء ورجال وأطفال آخرين يسيرون ببطءٍ هنا وهناك، وهم يعانون من ثقل هموم الدنيا، على ارض آدها ما يتراءى على صفحتها من ضمور وتشقق....

حين يستيقظ هذا المرء من حلمه، يشعر أنه كان يسمع غناءً حزيناً أتياً من بعيد، يلمس منه القلب والروح، ويثير فيهما إحساساً جمالياً بعذوبة اللحن والإيقاع والتصور. لكن، قد ينتابك شيءٌ من الكفاية، حين تظلُّ منصرفاً إلى سماع هذا الغناء الشجيّ:هو أنّه يأتيك معزوفاً على نسقٍ واحد، يعيد اللحن نفسه مع اختلاف القول. بعبارة صريحة: إنّ شعر فوزي يمضي على وتيرة واحدة، ولاسيما في دواوينه العراقية. غير أنها تظل تلاحق شعره في مهجره، بنسبٍ مختلفة. أما طبيعة هذا الاختلاف، فهو أن الأجواء الحلمية في قصائد " العراق " تتحول إلى ذاكرة في قصائد " انكلترا ": تستعيد وتستمرئ ما تستعيده؛ ومن ثم تنتقل من " صور التخييل " التي تنتج عن " الحلم "، والتي تتنوع احياناً في اتجاهاتٍ موصولٍ بعضها ببعض الى صور الذاكرة التي تمتح، في الغالب، من بئر واحدة. يؤدي هذا إلى ان يكون انبثاق صور المخيلة حُراً، في حين يكون

انبثاقها من الذاكرة مقيداً، وفي هذا تكمن أزمة الشعر، حين تهبط من "سلم المخيلة " وترتقي " سلم الذاكرة "

ما أقوله لا يعني أنّ مثل هذا التحول يأخذ طابعاً اليا ذا رائحة واحدة. ذلك أنّ لحظات الإبداع، حتى في مثل هذه الحالة، قد تأخذ نسقاً انفجارياً تطغى فيه على رتابتها، في محاولةٍ منها لاستعادة قوى التخييل الخلاقة، وهذا أمرٌ يشيع، بهذا القدر أو ذاك، في شعر فوزي " المهجري "، ولكن من دون ان يكون قاعدة مضطردة.

وفي كلتا الحالتين، لا يذهب شعر فوزي إلى ابعد من دنيانا " الدنيوية "!... اذ ظل يتناوح بين ما يرى (والخيال رؤية) وما يتذكر؛ مستعيناً بهذهِ مرّةً، ومتكئاً على تلك مرةً أخرى، من دون أن يكون موصولا بأية أيديولوجية من أيديولوجيات هذا الكون المتطاحن. شعر فوزي لا يدعو الى تمرد؛ ولا الى اتجاه يأخذك في طريقه الى حيث تدري ولا تدري؛ ولا يقدم لك النصائح والإرشادات (وهي طريقة فاضل العزاوي حين يتحول الى خطيب، كما رأينا!) كيما تستقيم بك الخطى بعيداً عن الواقع المتردي. ظل شعر فوزي، من قبل ومن بعد، يجري، او تجري به، في منبسطٍ من الشعور الهادئ الذي تدلّ عليه تخييلاته، ومشاهده المرئية، أو مخزونات ذاكرته... كما أنّ شعره لم يحاول أن يتغرب، أو يتعاضل، تعبيرياً؛ بل ظل في حدود ما يمكن أن اسميه (عمود الشعر الحديث)، حاله في هذا حال شعر سامي مهدي (مع اختلاف في توجيه التصور!!)، ولا سيما في اقترابه من الوضوح والجدة في علاقات المجاز كافة، من حيث التناسب والتقارب بين الدلالات اللغوية.

غير أن هذا لا يحول دون أن يظلّ الشعر لدى فوزي واقفاً بين حدّين: حدّ الانبثاق الشعوري التلقائي من نوازع القلب، وحدّ الرقابة العقلية التي تحول دون أن يتحول هذا الانبثاق الى " سيولة عاطفية "، كالتي نجدها في رومانسية ما بين الحربين،

وذيولها العراقية: في بواكير الشعر الحرّ عند السياب في (أساطير) ونازك الملائكة في (شظايا ورماد).

بهذا، جاء شعر فوزي، ذو النسغ الوجداني، محروساً بهذه الرقابة العقلية التي تحقق له قدراً من " التلميح " البعيد عن " التصريح ".

واذا كان لا بد من وضع شعر فوزي في موضع من الموضوعين اللذين أطلق على أحدهما " شعر الالهام، او الشعر المطبوع، او شعر المذهب البغدادي " ومثّل له بشعر السياب، لانه، كما يقول:" اروع ثمرة لشعر الخبرة الروحية "، وأطلق على الاخر " شعر المذهب الشامي "، ومثل له بأدونيس، لانه، على حدّ قوله: " أروع ثمرةٍ لشعر الكدّ والتحكيك والصنعة "[1]. اذا كان لا بد من ذلك فأنه يقف وسط الطريق بين بغداد ودمشق)، وقد يميل مرةً الى الغرب باتجاه دمشق؛ ويميل في الاخرى الى الشرق باتجاه بغداد؛ ولكن من دون ان يصل الى ايّ منهما، وفي هذا دلالةً على ان تلقائيته محكومة بنوع من الصنعة الخفية، ولا سيما في قصائده القصار.

اذا كان فوزي يميل الى السياب - كما أقدر من الموازنة التي اجراها بينه (= السياب) وبين أدونيس[2]؛ فإنه لا ينكر " الصياغة الشعرية المدهشة " (...) المشبعة وجدانياً بالموروث في شعر ادونيس. ومع أني غير ملزم بما بقوله فوزي عن نفسهِ لم اجد في دواوينه المنشورة، شيئاً يذكر بالسياب، الا شظايا متفرقة تطلّ حيناً وتختفي حيناً آخر، من دون شواهد مادية، في الظهور والاختفاء معاً.

إنّ دواوين فوزي " العراقية " تشيع فيها رائحة أدونيسية لا شك فيها، ولاسيما في (ارفع يدي احتاجاً) لكن علينا ان نكون حذرين من هذه الرائحة؛ لانّ وقوف فوزي، في منتصف الطريق، بين بغداد والشام، قد افقد شعره شيئاً

1- ثياب الامبراطور / فوزي كريم، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق / 146 - 147

2- ينظر: نفسه / ص 154 - 211

من " الخبرة الروحية " التي كانت للسياب، ومن الصياغة " الشعرية المدهشة " التي عليها شعر ادونيس.

قد يفسر هذا اقتراب شعر فوزي من شعر كلّ من سعدي يوسف، وحسب الشيخ جعفر، لعدم انغمارهما في تجارب شكلية، الا ما جاء عارضاً (كالقصيدة المدورة عند حسب، على المستوى الإيقاعي، من دون أن تذهب بعيداً عن اصولها المستقاة اساساً من السياب والبياتي، وحتى من سعدي، أحياناً...) كما سنرى، إن مضى بي العزم الى ما الزمت به نفسي الكلام على شعراء جيل (ما بعد السياب) ممن هم خارج (البيان الشعري).

❋ ❋ ❋ ❋

قسّم فوزي ديوانه الاول: (حيث تبدأ الاشياء) أقساماً ثلاثة؛ مهد لكلّ قسم منها بتمهيد نثري مؤطر في مربع. قد تشير هذه التمهيدات ذات الرائحة الشعرية الى التمهيدات النثرية لاقسام ديوان ادونيس (اغاني مهيار الدمشقي) في طباعته التي تسبق طبعة (المدى) - تأثراً بها من حيث الشكل، في أقلّ تقدير.

وجد هذا التأثير الادونيسي قوته في ديوان فوزي الثاني (أرفع يدي احتجاجا) بصورة واضحة، ولكن من دون تقليد؛ بل يتلامح من خلال ضباب تعبيري قد نحس به، ولا نستطيع تحديد قسماته بعبارةٍ أخرى: هو نوع من " التأثير الملتبس" غير أنّ هذا الضباب يزول عن قصيدة (شجرة الحلم) وسيأتي تفصيل ذلك.

يعترف فوزي بهذا الضرب من التأثير، أوّل الأمر؛ ثم يتخذ، من بعد، قراراً بالحذر من شعر ادونيس، أو الابتعاد عنه؛ لانّ " المواقف اليقينية [في هذا الشعر] ذات صفة أيديولوجية (...) ولأنه يخلق كياناً متعالياً ". هذا ما يقوله فوزي.

اذا كان من حقي أن أقدم فهمي الخاص، فان كلا " اليقينية " و " التعالية " اللتين أشار إليهما فوزي، يؤولان، كلاهما إلى ما يقع خارج الشعر، بوصفه دخيلاً لفظياً لم

يتمكن ان يتغلغل إلى مفاصل الروح الحية الدقيقة غير المرئية، كالتي استطاع شعر السياب، في متنه الأعلى، أن يتغلغل إليها. من اجل ذلك، أدار فوزي وجهه عن شعر أدونيس دورةً شبه كاملة - أن لم تكن كاملة؛ ابتداءً من ديوانه الثالث (جنون من حجر) وما أعقبه: (عثرات الطائر)، وما تضمنه الجزء الاول من (الاعمال الشعرية).

أقول: أدار فوزي وجهه، عائداً به الى " المدرسة البغدادية " التي يُعَدُّ السياب " أروع ثمراتها " لكن!... هل يستطيع من ترك شيئاً، طائعاً، أن يعود اليه بالحماسة نفسها التي كان عليها؛ وأن يتمثل الروح البغدادية من جديد، سواء أنهج نهج السياب أم نهج غيره، أم شقّ لنفسه نهجاً جديداً؟

وفي ظني، أستطيع أن اجعل من هذه " العودة " سبباً آخر للازمة التي أصابت شعرً فوزي؛ بحيث أخذ ينتابني شعورٌ أنّ جهوده النقدية في (ملابس الإمبراطور) و(تهافت الستينيين) ومن قبلهما في (من الغربة حتى وعي الغربة)، بألمعيتها المعرفية وقدرتها التشخيصية، إنما هي تعويض عن وعي متنامٍ بهذه الأزمة، أو محاولة للهرب منها إلى ما يعبر عن " عقل " صاحبها بدلاً من التعبير عن " قلبه". أعود فأقول، مرةً أخرى هذي هيَ محنة الشاعر الذي غادر العراق، ولم يعد إلا زائراً.... إن عاد!!.

.3

أعترف فوزي كريم أنه سار على نهج السياب في منظوماته الأولى؛ لكنه لم يشأ أن يضمها إلى أي من دواوينه التي جمعها في جزأين (الأعمال الشعرية)، ولذلك لم يتبد، في ديوانه الاول ما يشير الى هذا النهج، الا اذا عددنا طائفةً من قصائده ذات صلة بايقاع شعر السياب على الرجز، على نحوٍ غير موثوق؛ مثل قصيدة (حقائب الخرافة)؛ يقول فيها:

مليئة حقائب السفر،
والراحلون اسلموا مطيتهم
وضيعوا الاثرْ
وكلما توسدتْ ذاكرة الغريبْ
خرائب الطريق. يستفيق في عيونها المطرْ
والعشب في الخطى يفيق، يخصب المسافة
عشيةً، ويولد القمرْ
مليئةٌ حقائب السفر
واذ يجئ طيفها يحدث المسافر الغريب
بها يضئ
بكل ما يموت اذ يجئْ. [حيث تبدأ الاشياء]

أن طغيـان زحـاف الخبـن (مسـتفعلن ـــــ مُتفعلـن)، بحيث لـم تـأت الأصلية الا مرتيـن، فـي بداية البيت الثانـي والخامس؛ وهيمنـة رويّ الراء فـي قوافيها المقيدة، فضـلاً عـن اسـتعمال جملـةٍ مـن المفـردات وطريقـة نظمهـا – كلّ اولئـك ممـا نجده شـائعاً فـي (انشـودة المطـر) أو (النهر والموت) للسـياب، وعلـى الغرار نفسـه يمكن ان نـدرج فـي هـذا الاتجـاه، قصيدتـي (مصبـاح) و(كلمات شـعر لامي) مـن الديوان نفسه (ص 22، 79).

قد يقال ايضاً: إن مبنى هذه القصائد وايقاعاتها موصولة بقصائد أدونيس القصيرة في ديوانه المعروف (أغاني مهيار الدمشقي). ومن هذا الباب يمكن أن نحيل نهاية (حقائب الخرافة) الى ما اعتاد ادونيس استعماله في غير قصيدة مثل (الاخرون / ارفيوس / رؤيا...) ص 37، 67، 67، من ط 1 / .

اذا كانت مثل هذه التأثيرات المزدوجة تبدو شجية معرضة للرفض والقبول؛ فإن جملةً من القصائد لا أشك في انتسابها الى النهج الأدونيسي، مثل (الملكة / أحبه/ زهرة / البكاء / الجسد) / ص 43، 46، 52، 55، يقول في (الجسد):

أومأ للصخور

للجسد الوارد مثل الطيف،

أومأ في رياحه للصيف

فأختمت مئذنة، وغردت عصور...

إن طريقة التصوير فيها متأثرة تأثيراً مباشراً بطريقة أدونيس، كالتي نجدها في قصيدة (البرق)؛ من (أغاني مهيار...)

أومأ لي برق ونام

نام على يديْ

منذ رأى عينيْ.... (ص 96)

إنّ قصر قصائد فوزي القصيرة هذه، وميلها الى التكثيف وما تبثه من ايحاءٍ حلمي؛ ثم في مفرداتها وطريقة تركيبها،وما تدل عليه إيقاعاتها الهادئة، تشير إلى (أغاني مهيار الدمشقي) بلا لبس. وهذا ما نجده أيضاً في ديوانه الثاني (ارفع يدي احتجاجا)؛ منه ما جاء في المقطع الثاني من قصيدة (وجهان للولادة):

ماذا أرى! أهوى ويبتعد

ويشدني دمه فأجفل من

جرحٍ يلوح كوحش الشفق

(...) واراه بحاراً يلوح لي

عن وحشةٍ أخرى إلى ورقي / ص 82

لا اشك ابداً أن هذه الأبيات ترجيع لما جاء في قصيدة (رؤيا) من ديوان (أغاني مهيار الدمشقي) وزناً وقافية، وملامح - قد تكون بعيدة - من معنى المشترك اللفظي بينهما:

هربت مدينتنا

فركضت استجلي مسالكها

ونظرت، لم المح سوى الافقِ،

ورأيت أنّ الهاربين غداً

والعائدين غداً

جَسَداً أمزقهُ على ورقي / ص 158

وعلى الغرار نفسه يسير قول فوزي في قصيدة (الكستناء):

سميته الحزن أو الكستناء

سميته فاتحة

تبدأ حيث تبدأ الاشياء

(...) سميته البستان.... / 84

مسرى المقطع الثالث من قصيدة ادونيس (الجرح) في (اغاني مهيار...):

سميتك السحابْ

يا جرح يا يمامة الرحيل

سميتك الريشة والكتاب.... / 47

الفرق الوحيد، هو أن ضمير المخاطب في مقطع ادونيس تحول الى ضمير الغيبة، في حين ظل النسق الاسلوبي فيهما واحد.

لا أريد أن أطيل في ملاحقة هذه الأصداء الادونيسية في شعر فوزي؛ لكن قد يقال: ان قصيدته (شجرة الحلم)، التي هي (واسطة العقد) في (ارفع يدي احتجاجا)

ذات نفس موصول، على نحو ما، بشعر ادونيس أيضاً، والحقيقة أنّ في هذا القول مبالغة. باستثناء عنوانها؛ لانّ مثيله تكرر، على التركيب نفسه، في جملةٍ من قصائد ادونيس القصيرة التي تصدرت ديوانه (كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل)، منها: شجرة الشرق / شجرة الحنايا.... / شجرة الكآبة / ص 15 - 23 / . أما القصيدة نفسها فتذهب في أتجاه آخر تماماً مختلف عن شعر أدونيس، على الرغم من بعض السمات المشتركة العامة التي قد نجدها في أيّ شعر، لكن هذا لا ينفي ان فوزي قد نظر ملياً في قصيدة (الصقر) ورأى في إيقاعها المتموج ما يحفزه إلى استعماله، ولا سيما أن ادونيس قد تأثر بما كان السياب قد جربه من قبل في قصيدته (في المغرب العربي)، وغيرها.

أما الثانية، فهي أن كلتا القصيدتين تقدم (سيرة ذاتية) لكل واحدٍ منهما: أدونيس بلسان الداخل (قناعه)، وفوزي بلسان ذاته مباشرةً؛ وهذا الفرق يباعد ما بينهما بحيث تتخذ كل قصيدة نهجها الخاص في تقديم ما يدل على مشاعرها.

واما الحديث عن (الصقر)، فليس هذا مكانه، لينفسح المجال أمام (شجرة الحلم) كي تأخذ حقها من النظر اليها.

ليس غريباً أن اقول: إن هذه القصيدة لم تغادر ذاكرتي، منذ أن نشرت في العدد الثالث من مجلة (الشعر 69)، بوصفها نموذجاً لشعر فوزي آنذاك في منحاها التجريبي القائم على تحقيق التنوع الإيقاعي لتنوع الأوزان فيها، وما يشير ذلك الى تغيير أسلوبي في الانتقال من مقطع الى مقطع.

ربما رأى فوزي في (الصقر) أن بحر المتدارك فيها يدل على نوع من الوصف ألتأثري (وهو أن يتبدى الموصوف من خلال مشاعر الواصف) وأن الانتقال منه الى الرجز جاء على هيأة تَمَنٍّ غنائي مشحون بالحنين والشجن، مع الاخذ بنظر الاعتبار أن الوصف التأثري يتواشج مع الغناء في بعض المقاطع.

يخيل اليّ أنّ فوزي حرص، أيضاً، على أن يحقق لقصيدته ما حققه ادونيس في (الصقر): فجاءت مقاطع الوصف التأثري على وزن (المتقارب = المتدارك)، بوصفهما بحراً واحداً؛ وجاءت مقاطع (الغناء) فيها على الرجز والرمل متعاقبين، بوصفهما من دائرة عروضية واحدة.

قلتُ: أنّ قصيدة (شجرة الحلم) تندرج، نقدياً، بما عرف بالقصيدة السيرة، اذ تتلامح فيها صورٌ وانطباعات تشير الى وقائع مستقاة من محيط الشاعر، ومن مواجده الخاصة، بدلالة تكرارها في اكثر من موضع في دواوينه كافة؛ هذا اذا افترضنا ان لهذه الدلالة، في التكرار قوة الاحالة الى سياق القصيدة.

إنّ الانطباعات التي تشير، في (شجرة الحلم)، الى " فقراء الارض " و" صداقة الجوع "، وتلك التي تتحدث عن " عباءة الجد " و " عباءة الام " لا تعدو، مع غيرها، أن تكون مهاداً " معاناة " منذ السابعة ". هذا ما نراه، أيضاً، في بعض صور ديوانه الاول (حيث تبدأ الاشياء)، خاصةً في قصائد (اغنية للموت / اغنية ثانية للموت / كلمات شعر لامي). لا اذهب بعيداً حين أزعم ان قصيدة (شاعر سرقته الخيول)، في ديوانه الثالث (جنون من حجر)، تعيد في فضائها جملة من الاشارات هي نفسها التي اتيت على ذكرها في (شجرة الحلم)، من حيث صلتها بالسيرة الذاتية، مثل:

.... حين أبصرتُ جدّي يعد الحصى...

....

تطهرتُ بالخبز من وجه امي،

وبالجوع من موتها

... وها أنا احفر بالرمل... / ص 57 - 59

فضلاً عن تلك الصور التي تدل على ما كان عليه حالهُ في بيروت حين كان فيها بين عامي 1969 - 1972. غير أنّ هذا (الموضوع) يتبدى على نحو اكثر وضوحاً في

قصيدته الطويلة (قارات الاوبئة) التي نظمها، بعد هجرته الى لندن، والتي يعدّ ما جاء قبلها، مما يدل على السيرة الذاتية، تمهيداً لها.

ترشح من (شجرة الحلم) ايحاءات موصولةٌ بذاتٍ موزعةٍ في اتجاهين متعاكسين:

الاول: رغبة في الرحيل الى الاقاصي، جاء التعبير عنها في المقاطع على (المتقارب - المتدارك):

مبحرٌ

تتجاوب في خطوهِ زهرةُ البحر،

تمحو خطاياه، تعطيه سحر النبوه

(.........)

انني مبحرٌ

أتوزع في رملة الشرق، جوعي

شراع، وصاريتي لعنة الاولين... (ص 21، 34)

الثاني: واقع يشده بقيوده إلى " الأرض؛ وهو ما تعبر عنه المقاطع الغنائية على الرجز في قوله:

يا فقراء الأرض، يا صحارى

يا نبضة الجليد، يا قافلة الزمان

(...) فخلفي خطاكِ خوف أن

تحملك النيران

وليمةً لسيدي السلطان (ص 25 - 26)

أو تلك المقاطع التي جاءت على بحر (الرمل):

أنا منذ السابعة

صلبتني النار منذ السابعه...

(....) فأبي: شرفة داري

واخي: كلّ دروبي

ونجومي: لم تكن يوماً... بحارى (ص 32)

الرحيل في القصيدة، إذن، حلم، والأرض يقظة!... ما بين الحلم واليقظة تتلون الحياة " منذ السابعة " بمشاعر الحزن و " صداقة الجوع "، وأطياف الأهل، مثلما تتلون بصور البحر المتخيلة، وامتداداته الدالة على رغبةٍ في الرحيل. مع أن هذه الرغبة لا تعدو أن تكون وهماً في حينها، كما جاء في خاتمة القصيدة:

إنني مجرٌ في المرايا

لا شك في أنّ الشاعر فوزي كريم على علم بطريقة السياب التي مزج فيها بين الوافر والرجز في المقطع الأول من قصيدة (في المغرب العربي)، مثلما هو على علم - كما قلت ذلك من قبل، بما فعله ادونيس في (الصقر) حين تعاقبت مقاطعها بين المتدارك والرجز. والفرق بين القصيدتين هو أنّ (في المغرب العربي) تداخل البحران بين بيت وبيت:

فيا قبر الإله، على النهار .... (وافر)

ظلٌّ لالفٍ حربةٍ وفيل .... (رجز)

ولون أبرهة .... (رجز)

وما عكسته منه يد الدليل .... (وافر)

والكعبة المحزونة المشوهة .... (رجز)

في حين أنّ (الصقر) تناوح فيها الوزنان من مقطع إلى آخر، بهذا يكون المقطع الأول من (في المغرب العربي) أبعد تجريبية من (صقر) أدونيس.

ما فعله فوزي في (شجرة الحلم) أنه اتبع طريقة أدونيس: الانتقال بالأوزان في (شجرة الحلم) من مقطع إلى آخر، ما عدا (المتدارك - المتقارب) اللذين يتداخل احدهما في الآخر في المقطع الواحد، بوصفهما وزناً واحداً، كما قلت.

يخيل اليّ، بعد ذلك، أنّ تعدد مقاطع القصيدة، وتنوع ايقاعاتها لم يؤديا الى اختلافٍ في نبرتها الغنائية. قد تزداد حدّة بعض الشئ، في المقاطع الاربعة التي تصدرتها عنوانات (اغنية 1، 2، 3، 4) بطبعه " المدى " ولا سيما في الاولى منها:

يا فقراء الأرض، يا صحارى

يا نبضة الجليد، يا قافلة الزمانْ

مهرك - هذا العرس - خطوتان (25 - 26)

لا يختلف إيقاع (الرجز) الذي بني عليه هذا المقطع، عن إيقاع (الرمل) كثيراً في قوله:

ونزلنا،

هذه الرملة تسعى،

هذه الزحمة افعى

وصرخنا: أين بيت النوم؟ هل

كنت حصى، كنت حجارة؟

اذ رأيت الدمع في العين محارة؟ / ص 30 /

كما أن كلا المقطعين المذكورين لا يختلف أيضاً عن إيقاع (المتقارب - المتدارك) في هذا المقطع:

أنا ذلك السندباد بلا رايةٍ

حملته الظهيره

زوارق أشلائها، حنّط تلك الزوارق

أوحى لها أن تكون

سراجاً توقد من نخلةٍ

جذرها ثابتٌ

وأطرافها في سماء الفصول / 25 /

أما مرد الحدة الغنائية في المقطعين الأوليين، فهو التعاطف الإنساني المنبثق من صيغ النداء في الأول (يا فقراء الأرض...) ومن مقول القول في الثاني (أين بيت النوم....)؛ في حين أن الثالث ذو ملمح وصفي، يكون فيه الإيقاع اقلّ حدة لطبيعته الأسلوبية التي تركب عليها، ومن الاسترسال التعبيري الذي يطول فيه حيّز الأبيات الصوتي، أما ما عدا ذلك، فإن النبرة الغنائية، أياً كانت درجاتها ارتفاعاً أو انخفاضاً، فإنها تهيمن على جميع مقاطع القصيدة، وهو الأمر الذي يحقق لها وحدة موسيقية تتلامح من لغة صورها المباشرة وإيحاءاتها غير المباشرة.

قد يكون هذا المنحى (المقاطع ذات الأوزان المتنوعة) ضرباً من التجريبية الشعرية التي حرص شعراء ما بعد السياب على ركوبها بحثاً عن إشكال جديدة، أو تجارب مخالفة ومختلفة في التصوير والتعبير والتفكير، غير خاضع - أنْ تحقّق - لتجارب من سبقوهم، ولا سيما عند السياب وادونيس، على وجه التحديد.

ومع ذلك، ظل المنحى التصويري في (شجرة الحلم)، بتشكيلاته التخييلية (أو المجازية بلاغياً) في الحدود التي تتناسب فيها العلاقات الدلالية، على الرغم مما قد يبدو من اختلاف قد يصل الى حد المفارقة:

اذا كنت منك اللباس الذي تلبسينه

وكنت احتضارك....

هزي إذن جذعي الملحَ

هزي....

أساقط عليك ثمار السكينة / 23 /

هذا المقطع برمته، تناص مستقى من القران الكريم؛ أما الأول منه فليس إلا ترجيعاً للآية (هُنَّ لباسٌ لكم وأنتم لباس لهنّ)/ البقرة 187 / ، ومتفقاً بدلالته معه؛ فلا يثير شيئاً. وأما الثاني، فهو أيضاً تنويع للآية (وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا) مريم 25 / ؛ تحولت فيه الدلالة القرآنية من المعجزة الدالة على الحياة في حاضرها، وعلى النبوة في مستقبلها، إلى الدلالة على العدم، أو قل: على العجز؛ هذا التحول من النقيض إلى النقيض هو المفارقة التي تحققت في هذا التناص؛ وهو المفاجأة التي تثير الدهشة لصيغتها التي انكسر فيها التوقع.

4-

بنيت القصيدة في صورتها الكلية، من ثلاثة رموز رئيسية:

الأول: (أنا) القصيدة (= المتكلم). ويمكن عده رمزاً للذات الواعية – العارفة، على الرغم من دلالته على الشاعر.

الثاني: الأرض، بلفظها الصريح في أغنيات القصيدة (المرقمات بطبعة "المدى"):

- **يا فقراء الارض...**
- **الارض اذ تدور...**
- **هل عرفت الجوع؟**
- **انا منذ السابعة...**

أو بدلالة الحبيبة عليها:

- **تشممت من ناهديك...**
- **إذا كنتُ منكِ....**
- **قلبك الدافئ...**

أو ما يدل عليه حديث الأم " المباشر / حين يتداعى صوتها في أذن ابنها، منبئةً إيّاه أنّ (طرقات العبور) تفضي الى (الموت؟) كما يتلامح رمز (الارض) في العناصر اللغوية التي تندرج في حقلها الدلالي: الصحارى، طرقات العبور، الرملة، الحصى، الحجارة، الدار، البلاد...

الثالث: البحر، تدل عليه، مباشرةً، جميع المقاطع التي تبدأ بـ (مبحرٌ.../ انني مبحر)، وما يتصل بها (شجر الماء / شراع / صارية....)

تشكل هذه الرموز الثلاثة مبنى القصيدة، من خلال صلة بعضها ببعض؛ فنجد أنّ علاقة الذات (انا القصيدة) بالارض علاقة انفصال، لما توحي به الارض من قمع واضطهاد وجوع؛ وهي علاقة واقعية قائمة في حاضر القصيدة، تؤدي الى الضعف (جذعي الملح) والعدم (ثمار السكينة).

بدلاً من هذا الاحساس، تقيم الذات صلة " تمنيات " مع " البحر " – رمز التفتح والخلاص والحرية – ومع ذلك، تظل هذه الصلة حُلُماً لا سبيل اليه؛ لتنتهي القصيدة، بما يدل على انعطاف باطني لا ترى فيه النفس الا نفسها احساسا منها بالخيبة من المنقذ – البحر:

وأنظر، لا خيمة أو ذراع
تضيء الذي كنت فيه
لتعرفني:
إنني مبحر في المرايا / ص 34 /

والمرايا، هنا، رمزٌ للنفس، حين نتطلع إليها، فلا نرى سوى أنفسنا، مُسوّغين على أنها حلم؛ لتظل الأرض متشبثة بنا تذيقنا من هولها ما تذيق!!

لا اشك في ان البحر الذي اتخذه فوزي رمزاً للتفتح والحرية والخلاص، في مقابل رمز (الأرض) رمزاً للقمع والاضطهاد مستقيان كلاهما، مما إعتاد ادونيس ويوسف الخال استعماله من رموز.

من خلال هذا التنازع بين قطبين متضادين: قطب الرغبة بركوب البحر إلى الخلاص، وقطب واقع الحال في الأرض؛ ينفجر الصراع في النفس، لاصطدام الأول بالثاني. وهذا ما يوفر للقصيدة منحى دراميا. ومما يساعد على ذلك تعدد الأصوات فيها: صوت الشاعر (أنا القصيدة)، المبحر في حلمه في مقاطع الوصف التأثري، وصوته نفسه في غنائه، تعبيراً عن واقع قاهر، وصوت الأم ذي النبرة الرثائية التحذيرية. ومع أنّ تعدد الأصوات في (شجرة الحلم) قد يشير الى مثيله في (صقر) ادونيس، فان الوجهة التي اتجهت إليها قصيدته تكاد تكون معاكسة للوجهة التي سارت إليها قصيدة (الصقر) ذلك ان التقنيات الأدبية ليست خاصة، في حين أن استعمالها هو ما يوفر لها خصوصيتها، وبهذا استطاع فوزي أن يحقق لقصيدته وجودها.

*** *** ***

يظل اهتمام فوزي كريم الأساسي منصباً على القصيدة القصيرة وقد اتضح ذلك من ديوانه الأول، واستمرت معه في الدوواوين اللاحقة: ما صدر منها في العراق او المهجر.

يمكن ان نعد القصائد السبع التي انتظمت تحت عنوان (قراءات جديدة) في ديوان (أرفع يدي احتجاجاً) نماذج ممثلة لغيرها على نسقها، وهي جميعاً تتناغم في دلالاتها، وتختلف في تصوراتها مع قدر من التكثيف اللغوي المتعدد الإيحاءات.

ومن أجل إلا يذهب الحديث بنا الى شعبٍ يفضي بعضها الى بعض سأكتفي بتناول قصيدتين منها تصطنع كلّ واحدة منها وجهاً غرائبياً خاصاً بها: غرابة في التصور، وغرابة بالتناص.

أما الغرابة في التصور، فإنها تتجلى في قصيدة (قراءة التسول)؛ إذ بنيت على حوار بين (المتكلم) و(التسول) في غار حراء، يعترف فيه الاول للثاني المشخص بعجزه عن فعل شيئ، فلا الحمامة تستجيب له، فيفقد معها حريته، ولا هو يستجيب للعنكبوت تخلصاً من الحياة؛ وبذلك تأخذ القصيدة بعداً (جبرياً) يفقد الانسان فيه خياره.

ومع هذه الغرابة في التصور؛ ارى أن الرموز في القصيدة، تشير الى ما يعادلها من معانٍ موقوفة عليها دون غيرها، على النحو الاتي:

التسول .... العري المادي والروحي

المتكلم .... رمز للمنفي العاجز (فقدان القدرة على الفعل)

غار حراء .... رمزٌ للمنفى

جناح الحمامة ...... رمز للحرية المفقودة

العنكبوت .... رمزٌ للموت المؤجل

ولما كان الحوار اليةً سردية. فقد تحولت القصيدة الى قصة قصيرة استعارية، Allegory واما الغرابة في التناص، فقد تحقق في المقطعة الاتية (ثلاثة ابيات عمودية "):

اری خلل الرماد وميض نارٍ
ويوشك ان يصير دمي صداها
والمس سرها عَلَناً فتخبو،
وأخبو حين تلمسني يداها

فــاجــهــش بــالــبــكــاء، لان عيني
تــحــنّ الــى ســمــاء لا اراهــــا /ص64/

تركب البيتان الأخيران على التضمين المقلوب في البيت الاول، المحور عن صورته الأولى:

ارى خــلــل الــرمـــاد ومــيــض جـمـرٍ
ويــوشــك ان يــكــون لــه شــرار

وهو تحوير يدلّ على زوال دولة ونشوء اخرى على انقاضها بقوة العدّة والعدد: النار بدلالة الجمر رمزٌ للقوة الفاعلة؛ وهي في ابيات فوزي رمزٌ للقوة المعطلة التي تحول بين المرء ورغبته في المغامرة والاكتشاف؛ بحيث لا يعود في مقدوره الا الحنين لما لا يرى، مجهولاً كان أم عدماً، بعبارة اخرى: تحول الرمز من دلالته التاريخية في الاصل الى دلالة ذاتية في الفرع: من الحركة الى السكون؛ من الفعل الى الجمود، ومن الطموح الى الاستسلام؛ بلغة أدت وظيفتها الايحائية بصورة وافية.

تتناغم هذه الابيات، بمعناها العام، مع القصيدة السابقة (قراءة التسول...) بل دعني اقل: مع ما يشيع في معظم شعر فوزي كريم من احساس باللاجدوى، والضمور النفسي.

5.

قلت في بداية هذا الحديث: إنّ الأجواء الحلمية في قصائد فوزي العراقية تتحول، في قصائده المهجرية، الى ذاكرة: تستعيد وتستمرئ ما تستعيده، ببثٍّ عاطفي يكاد يكون رثائياً: يتحسر، ويئن، يأسى ويتأسي - وليس له من سبيل الا ان يفتح دفتر الذاكرة، ويقرأ فيه قسمات الحياة التي خلقها وراءه. ومع ذلك، تتبدى في قصائده المهجرية، قسمات أخرى من تفاصيل (الحاضر) الذي تدبّ فيه الأقدام على رصيفٍ

لندني. وأرى ان فوزي كريم يقيم موازنة غير متكافئة، في هذه القصائد بين (جنة ضائعة) حقت عليها (اللعنة) او (الخطيئة)، وأدت الى ان يغادرها الإنسان طوعاً أو كرهاً، وبين جنة ماثلة حفّ بها الطهر والنقاء، تتيح للإنسان ان يتجلى بحريته في الوجود. حتى اذ استقر به المقام فيما آلت إليه حاله، تنامي لديه شعور بأن ما تركه (هناك) هو ما يقيم الحياة في نفسه، ويسنده في حركة يومه؛ وأن (الجنة الماثلة) ليست سوى وعاءٍ، أو منفى، يمكن أن يستبدل به أيَّ مكانٍ آخر. هنا يصطدم الجوهر (الجنة الضائعة) بالعرض(الجنة الماثلة)؛ تصطدم القسوة في الاولى، بالنفي في الثانية. في مثل هذا الوضع المأزم، لا بد أن يكون (دفتر الذاكرة) بكل محتوياته البيض والسود معاً - هو السبيل الى اعادة شيئٍ من التوازن في النفس. هذا ما تعبر عنه قصائد فوزي المهجرية: ذاكرة في المنفى أو (المهجر، أياً شئت)؛ بدلاً من مخيلة حلمية في الوطن؛ ولا أذهب بعيداً حين أقول: أن دواوين المجلد الاول (وهو يلي الاول من حيث لزمن) وما أعقبه (السنوات اللقيطة)[1] تعبر جميعها عن هذا المنحى. ويمكن أن نعد المثال الآتي الجزء الذي يدل على الكل، منتزعاً من قصيدة (يحلّ المساء):

نُحبُّ وننسل من طينة غير طينتنا

ونجني الثمار الهمجية من شجر لا جذور له،

ثم ننسى بيوتاً على غير قاعدةٍ

نحن والريح ابناء قربى

وقد بلبل الله هذا اللسانْ

وأحوجنا في المنافي الى ترجمانْ السنوات اللقيطة: 29

بهذا الضياع وعدم الاحساس بالانتماء، لا يعود الحاضر منفذاً (= خلاصاً) بل يصبح الماضي ملاذاً (= هرباً من الحاضر) / ص 45/ ؛ كما نجد قصائد كاملة من الديوان

1- صدر ديوان فوزي كريم (السنوات اللقيطة) من دار المدى، دمشق 2003.

نفسه تضرب على وتر الذاكرة: (وجه ابي، ص 61)/ و(العقد الخامس، ص103) التي تقدم خلاصة سيرة ذاتية في خمس مراحل من الحياة، تصل في نهايتها الى:

كي أنتصر على العزلة / ص 105 /

قبل ديوان (السنوات اللقيطة) - سنوات الغربة - ببضع سنين، كتب فوزي سيرةً ذاتيةً سماها (قارات الاوبئة) في عام 1995، عاداً إياها قصيدة طويلة، وقد أحتلت، في الجزء الاول من (الاعمال الشعرية)، نحو 62 صفحة / 1:97-257 / .

قال سعدي يوسف، في المقدمة التي تصدرت هذا الجزء؛ بحق هذه السيرة: "هي صرخة الانسان المطلق ضد الشر المطلق. وستبقى نصاً يحتاج الى المزيد من القراءة والاستقراء والتقري، يحتاج الى المزيد من الاعتبار، نصاً فيه من محاولة الفن قدر ما فيه من الشجاعة ":

إذا ضربنا صفحاً عن "صرخة الانسان المطلق ضد الشر المطلق"، وعما في السيرة من " شجاعة " فإن قارئاً ما قد يخالف ما قال به سعدي من أنّ القصيدة نصٌ "يحتاج الى المزيد من الاعتبار"، وأنّ "محاولة الفن "فيه ترقى الى مستوى "الشجاعة". لم يحدد سعدي مدى " الاعتبار " الذي تحتاج اليه القصيدة؛ و"محاولة الفن" فيها؛ فظل ما قال به قائماً على غير سند. أهي كذلك حقاً، أم تختلف عن حكم سعدي لها؟

تتبدى هذه السيرة الذاتية، قبل كل شيء، من ردود فعل انفعالية في (المهجر) على ما واجهته الذات من أحداثٍ تاريخية في (الوطن)، يمكن استخلاصها من الاشارات التي تدل عليها، ابتداءً من مولد صاحب السيرة وانتهاءً بوقت كتابتها 1995.

لم تتوالَ فصول السيرة في نسقٍ خطّي (طبيعي في سير الزمن)، بل تتواشج فيها الانطباعات بالاحداث، على وفق مبدأ التداعي، والانتقادات الفجائية، والقفز من حالةٍ الى أخرى؛ بأسلوب يمزج الشعر بالنثر، والتصوير المشهدي بمكونات الذاكرة، والنتيجة؟.... قد نجدها في هذا المقطع من السيرة:

وأنا صيادٌ في مستنقع هذا العصر أضعت شباكي
وكفاني اني لا أنتظر حلاً
أنتفعُ بذاكرتي،
وأجندها في وجه الحاضر / **الاعمال 1: 238** /

حين تعترف القصيدة (لا اريد أن اقول الشاعر!...) أنها " لا تنتظر حلاً "، وتنتفع بالذاكرة لمواجهة الحاضر؛ فإنها لا تعود " صرخة الانسان المطلق ضد الشر المطلق"، كما يقول سعدي يوسف. وهو حين قال بذلك أراد أم يحيل القصيدة الى حقل ايديولوجي لا تستطيع احتماله. القصيدة، بذاتها، تعبير عن تاريخ عذاب مقفل، عن قدرٍ كوني لا مجال فيه لانتظار " العودة الثانية ". اذ كلما سألنا عنها: " أطويل طريقها؟" جاء الجواب: " بل يطول! ". أي: لن تحدث عودة ثانية؛ على الرغم من بقاء السؤال وموت معناه القديم.

بهذا الشعور المتنامي تأخذ (السيرة) منحىً رثائياً تتصاعد فيه نبرة الندب بقوة الانفعال، وتنخفض بهدوئه، ملقيةً علينا حكمةَ الدهر العدمية التي لا تختلف عن حكمة (الجامعة) التوراتية: " باطل الاباطيل؛ الكل باطل "[1] يقول فوزي:

رغائبنا ذئابُ برارٍ تنبش ولا دم ينبض،
ولا تطفئ رغائبنا غير الرمال (= الموت)

كما أنها (= الحكمة) لا تختلف عن حكمة ابي العلاء المعري في (لزومياته)، حين جعل الموت بطلها الاوحد:

أبي الدهر جوداً بالسرور، وإن دنا
اليه الفتى أو ناله، فهو سارق! (= الموت)

1- سفر الجامعة: 1: 2

- تعداد ما قرأه الشاعر، في صباه وشبابه من كتب التراث القديم، بأسمائها، تعبيراً عن وعي عقلي مقابل وعي خرافي يمثله (قارئ الفأل)؛ ولكن من دون أن يتبنى (الشاعر) ايديولوجية دينية:" **ولذا لم أوخذ بالصوفي، صديقي...** " أو ثورية:" **لم أوخذ بشعار الثوري، صديقي....**". فظل غير منتم، طامعاً بكأسٍ في حانة (كاردينيا)، منغمراً في أشعار القدماء: ابن الرومي، المتنبي، ابي تمام، و" **الثمـر المنكر فـي بستـان ابـي نؤاس....**"
- ثورة 14 تموز من خلال اشارةٍ كنائية " اشم رائحة الفخذ المحترق "، **دلالةً** على سحل جثةِ نوري السعيد وحرقها.
- شنق جواسيس اسرائيل، وتعليقهم في ساحة التحرير: " **وامتدت في الباب الشرقي حبال الشنق....**" مع ما رافقها من هتافاتٍ شعارية (**نموت ويحيا الوطن**) مكررة ست عشرة مرة سخرية مما حدث.
- انـدلاع الحـرب، أظنـه يقصـد حـرب تشـرين 1973؛ مُعَلِقَـاً عليهـا أنهـا: "**الحـرب رحـىً / الحرب غشـوم** "، مضمنـاً بعدها أبيات عمـرو بن معدي كرب الثلاثة:

الـحـرب اول مـا تـكـون فـتـيـةً
تـسـعـى بـوزيـنـتـهـا لـكـل جـهـولِ
حـتـى اذا حـمـيـت وشـب ضـرامـهـا
عـادت عـجـوزاً غـيـر ذات خـلـيـلِ
شـمـطـاءَ جَـزّتْ شـعـرهـا، وتعرضتْ
مـكـروهـةً لـلـشّـم والـتـقـبـيـلِ

مما يدل على استنكاره: إما لانه مناهضٌ للحرب، أياً كانت دوافعها، وإما لانها لم تحقق أهدافها بتحرير الجولان وسيناء.

- ملامح من مشاهد بيروتية: تبعثره " فوق مقاهي الروشة ". ثم يغادر " بيروت كما غادر الوطن "

لم تتوال هذه (الذكريات) متتابعةً في الزمن - كما أوردتُها - بل بما قدم منها الشاعر وأخر، بحسب ما يعنّ له. وهي تأتي - كما قلت - على هيأة إشارات كنائية، دلالة على سوء الحال.

في الفصل الثاني - وهو قصير قياساً على الاول - يعترف الشاعر أنه لا يريد " **أن يحيط الطبيعة بالأقنعة** "؛ أي أنه يريد ان يكون صريحاً.

استعيد البلادَ تُلَوّحُ مثل حبال الغسيل (214 : 1)

في هذه الاستعادة تتبدى البلاد خراباً يباباً في جميع فصول القصيدة السبعة وليس له فيها غير" خمارة تسال عن فَتِيِّهَا الناحلِ..."، وغير حانة (كاردينيا) في شارع ابي نؤاس، من دون أن يجد فيها، حين يرتادها، " **ما يصبو اليه** "، كنايةً عن الوحشة والوحدة والخواء...

لا اريد أن اذهب مذهب الشارح،فالخص القصيدة فصلاً فصلاً؛ لكن يمكن أن يقال: إن ما ورد فيها يندرج في الفقرات التي ذكرها في الفصل الاول؛ كأن يصرح في المقطع السادس من الفصل الرابع انه عازم على الرحيل: " **غداً يتسع حذاء المنفى لكلينا** "؛ و " **يستبدل ذاكرةً بحقيبة سفر** ". 1:229-230 / وفي الفصل السادس يدخل لندن " هادئ الطبع " / 1: 233 / . لكنه يدرك من بعد، أنه " **صياد في مستنقع هذا العمر أضعت شباكي!** " / 1: 236

في (الأغنية الأخيرة)، ينفجر الحنين إلى العراق، بإيقاعٍ شجيٍّ، شجنٍ، رثائي:

يكفينا من بيت ابينا

من رحلوا عنه ومن قتلوا

يكفينا شوق عراقيين أضاعوا الشوق ولم يصلوا / 1 : 254/

أعود فأقول: لقد اتكأت هذه القصيدة الطويلة على الذاكرة بعكس قصيدة (شجرة الحلم) التي انطلقت من المخيلة، ذاهبةً الى المستقبل؛ لكن " المستقبل " (= واقع الحاضر في المهجر) ارتد الى الماضي. وهذا بذاته فرق جوهري بين شعر فوزي العراقي وبين شعره المهجري.

****** ***** *****

ذكر فوزي كريم أنّ الفصل الرابع يتألف من سبع قصائد / 221:1 / وهذا ينطبق على جميع فصول القصيدة، وعلى مقاطع كلّ فصل فيها، من حيث أنّ كلاً منها قصيدة مستقلة، معزولٌ بعضها عن بعض، من دون ان يحيق بهذا العزل ايّ ضرر. وهذا ينطبق حتى على بعض الفصول الطويلة، كأن تعزل المقطع العمودي، في الفصل الاول (وهو على مخلع البسيط) عن بقية الفصل، ومثيله في مقدمة الفصل الثالث (وهو على السريع)، كما يمكن عزل المقاطع النثرية عن المنظومة، على حدٍ سواء، الا ما تداخل منها. كلّ هذا العزل بين فصول هذه (القصيدة الطويلة) من جهة، وبين مقاطع كل فصل من جهةٍ أخرى، جعل من بنائها تراكمياً؛ وهو الامر الذي أتاح للشاعر أن يكون حراً في تلوين فصول " **السيرة** " بإيقاعات متعددة، جمعت " **العمودي** "، و" **الحرّ** " و" **النثر** ".

من المعروف (او غير المعروف، لا ادري!) أنّ موسيقى الشعر يتحدد بالمستوى الصوتي للاسلوب، وبهذا يتغير الايقاع مع تغير التركيب اللغوي ومستواه التخييلي، ولكن ما يلفت الانتباه، أنّ بروز ايقاع المقاطع (العمودية) فيها، بسبب من تكراره النسقي، من حيث الصوت؛ تفتقر اليه المقاطع، او الفصول، الحرة أو النثرية، الا في المقاطع التي استعمل فيها الشاعر الجمل القصيرة، كالمقطع الخامس من الفصل الرابع:

نديمي أعنّي
يقول المغني:
" وهو يأسر القلبَ صوتٌ سواي
سأكشف رأسي
الى كلّ شمسٍ
وأنعم بالضوءِ...." 1: 227

فبروز الايقاع فيها، فضلاً عن قصر الجملَ، قائم على توازنها، وتواتر التقفية فيها. ما عدا هذه المقاطع، يصعب تمييز ايقاع المنثور عن الموزون وزناً حراً، الا لمن هم على معرفةٍ بالعروض.

إذا وازنا بين (قارات الاوبئة) المهجرية بـ(شجرة الحلم) العراقية، نجد أنّ الثانية قد تحقق لها ايقاع تختلف فيه المقاطع الوصفية عن المقاطع الغنائية. وهذا ما افتقرت اليه الاولى الا في الاستثناءات التي اتيت على ذكرها. بمعنى آخر: أنّ التموج الموسيقي في (شجرة الحلم) يقرع الاذن بأشد ممّا تقرعه (قارات الاوبئة).

خلاصة القول: أنّ موهبة فوزي كريم الشعرية تليق بالقصيدة القصيرة، سواءٌ أكانت مستقاة من المخيلة أم من الذاكرة؛ وهو في كليهما يظل في " الافق الغنائي " الذي يطغى على الافاق الاخرى: كالافق الدرامي / او الحوار المنفرد (مونولوج)، أو السردي (بمفهومه الواسع)؛ كما يظل الشعر فيها اليفاً، غير مؤدلج، أياً كانت المشاعر المنبثة منه.

(11) نفسه / ص 274؛ 252

نديمي أعنّي
يقول المغني:
" وهو يأسر القلبَ صوتٌ سواي
سأكشف رأسي
الى كلّ شمسٍ
وأنعم بالضوءِ...." 1: 227

فبروز الايقاع فيها، فضلاً عن قصر الجملَ، قائم على توازنها، وتواتر التقفية فيها. ما عدا هذه المقاطع، يصعب تمييز ايقاع المنثور عن الموزون وزناً حراً، الا لمن هم على معرفةٍ بالعروض.

إذا وازنا بين (قارات الاوبئة) المهجرية بـ(شجرة الحلم) العراقية، نجد أنّ الثانية قد تحقق لها ايقاع تختلف فيه المقاطع الوصفية عن المقاطع الغنائية. وهذا ما افتقرت اليه الاولى الا في الاستثناءات التي اتيت على ذكرها. بمعنى آخر: أنّ التموج الموسيقي في (شجرة الحلم) يقرع الاذن بأشد ممّا تقرعه (قارات الاوبئة).

خلاصة القول: أنّ موهبة فوزي كريم الشعرية تليق بالقصيدة القصيرة، سواءٌ أكانت مستقاة من المخيلة أم من الذاكرة؛ وهو في كليهما يظل في " الافق الغنائي " الذي يطغى على الافاق الاخرى: كالافق الدرامي / او الحوار المنفرد (مونولوج)، أو السردي (بمفهومه الواسع)؛ كما يظل الشعر فيها اليفاً، غير مؤدلج، أياً كانت المشاعر المنبثة منه.

(11) نفسه / ص 274؛ 252

ملاحق

(1) ما جاء في كتاب سامي مهدي (الموجة الصاخبة) عن قصيدة خالد علي مصطفى (ملاح الصحراء)

(2) من أولى قصائد شعراء البيان الشعري:

- غـربة يوليسيس: فاضل العزاوي
- مـلاح الصحراء: خالد علي مصطفى
- ثـلاث قصائد: سامي مهدي
- شجرة الحلم: فوزي كريم

ترتيب القصائد بحسب تسلسلها التاريخي

(3) البيان الشعري

ملحق.... (1)

من كتاب سامي مهدي (الموجة الصاخبة)

نأخذ مثلاً قصيدة خالد علي مصطفى (ملاح الصحراء) المكتوبة عام 1964 والمنشورة في ديوانه (موتى على لائحة الانتظار)، فهذه القصيدة نموذج مبكر للقصيدة الستينية المكتوبة بلغة استعارية تفضي الى استعارة كلية.

تتكون القصيدة من حوار داخلي تتكشف من اشارات جاءت في اثنائه أنه للحسين بن علي قبيل استشهاده. ويتقدم هذا الحوار من ساعة استبداد العطش بالحسين وبمن معه. واحساس الحسين بان السبل قد سدت عليه، وبأنه لا سبيل له غير التسليم لقدره والمضي في المواجهة.

ينداح هذا الحوار في ثلاث موجات متداخلة على الرغم مما يفصل بينها من ارقام (1، 2، 3). فهو والحالة هذه ليس حواراً منطقياً متسلسلاً، لا في حدود الموجة الواحدة ولا في حدود الامواج الثلاث، وهو يدور حول نفسه مرة بعد اخرى، لا ليبني معنى أو يضيف الى معنى، بل ليؤكد جواً ويكثف مناخاً. والشاعر لا يقدم في هذا الحوار سرداً تاريخياً لقصة استشهاد الحسين، او يروي على لسانه ذكريات خاصة محددة، بل ليقدم الشهيد في حوارٍ تصوري حر مع ذاته ساعة احتدام المأساة واتخاذ قرار المواجهة. فصاحب هذا الحوار لا يذكر الاشخاص بأسمائهم، بل يشير اليهم اشارات غامضة فلا يتوصل القارئ الى معرفتهم إلا بعد أن تتجمع الاشارات كلها أو

معظمها، بين يديه. فثمة ملاح، وثمة صحراء، وسبط يرحل، وموجة ذهبية يبحث عنها، ونهر مقيد (الفرات) وتلال رسائل لا حناجر لها، وطريق بين الشام والمدينة، وثمة أمير، وأخ لم يعد بالماء، وأخت، وقبلة جَدّ، ونبوءة... الخ...

وكل ذلك إشارات لا يستطيع أن يلتقطها ويربط في ما بينها الا من كان على معرفة بقصة استشهاد الحسين كما جاءت في الروايات التاريخية والشعبية. وصاحب هذا الحوار لا يسمي الاشياء بأسمائها، بل يتحدث عنها بلغة استعارية، كل استعارة فيها تنفتح على الاخرى ليتنامى النص بأمواج من الانزياحات المتتالية:

رفوف المآسي على كتفي ارتقتها السيوف
بلا أرجلٍ... غـريها يستمد الصدأْ
من الصفحة المتآكلة العشبِ فوق الرفوف.
دماء النخيل بلا شفقة، تستحم الحروف
بأردانها العابقات بأصوات موج الفراتْ،
زفوفٌ على قدميه
تُناولهُ جرعةُ الرملَ في قَدَحٍ من رفاتْ
فأَنتَ الاميُر هنا، وأنا المستبيحُ ذمارَ الممات
يدي لا تطالك... هاك دماءَ الضحية!

هـذه لغـة لـم يكتب السـياب بمثلهـا، فهـي لغـة اسـتعارية، كل اسـتعارة تنفتح علـى اسـتعارة اخـرى، وتتقـدم معها نحو تشـكيل شـعري كنائي تسـتبدل فيـه كينونة (مـلاح) آخـر قائـم علـى ارض الواقـع. والشـاعر هنـا يريـد أن يبلغنا برسـالة محددة عـن صاحبه (مـلاح الصحراء) نسـقها شـعري ومرجعها ايديولوجي، فأنشـأ تشـكيلاً شـعرياً متكامـلاً، ولكنـه مفتـوح لاسـتبدال اسـتعاري له اكثر مـن احتمـال، وهو يبلغ رسالته في جميع الاحتمالات.

فعلى الرغم من اننا نستطيع أن نفترض أن ثمة تماهياً بين كينونة الشاعر وكينونة الشهيد، إذا اعتمدنا على "انا " النص واستضأنا بموجهات منتقاةٍ من سيرة الشاعر، فإننا نستطيع ايضاً، أن نفترض تماهياً آخر بين شهيد القصيدة وشهيد القضية الفلسطينية بناءً على اشارات من داخل النص نفسه:

مسكنا الرياح على صهوة الزمن البخس نبكي

على ضفة النهر أيامنا الراحلهْ

على جبل الطور ماتت رؤى الوحي بين رمال وشوك

وقد يكون من المفيد أن نذهب قليلاً الى المقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة بدر شاكر السياب المعروفة (المسيح بعد الصلب). فثمة على ما يلوح لنا تراسل بين القصيدتين، ولكن هذا لا يمنع وجود فوارق جوهرية بينهما. فعلى الرغم من أن القصيدتين تنطلقان من لحظة تصورية استعارية (لحظة الحسين في قصيدة خالد، ولحظة إنزال المسيح من صليبه في قصيدة السياب) فأن الاولى تتقدم لبناء تشكيلها الشعري بلغة استعارية يهمها رسم مناخ أكثر مما يهمها بناء حبكة معينة، بينما تتقدم الثانية لبناء تشكيلها الاستعاري بلغة يتتابع فيها السرد تتابعاً منطقياً حتى ينتهي بنا الى حبكة محكمة ذات رسالة، ولذلك لا نجد في الاولى ذلك السرد المنطقي المتتابع الذي نجده في الثانية، بل نجد، كما قلنا، حواراً داخلياً حراً هو اقرب الى الهذيان منه الى الحوار، العالم فيه لا كما هو في واقعه، بل كما يتخيله صاحبه لحظة الازمة، ولذا ينتج الحوار من حين الى اخر استعارات مرتجلة لعلها افلتت من لا وعي الشاعر، أو لعل الشاعر قصدها لاعتبارات تتعلق باللغة الجديدة التي يهمه الكتابة بها من ذلك قوله:

هلم احرق النهر فوق ذؤابة رمحك، صب الخمور

على قدميك وشاحاً يغطيها عن مجيئي

اليك، بصوت المآذن في شبحي... الخ

أو قوله:

لو أنك جدّلتها حدوةً للرياحْ

لأطعمتَها قُبلاً للمسافهْ

وهكذا نرى أن لغة هذه القصيدة ليست معنية بأداء معانٍ محددة، بل معنية بأنشاء بنيات استعارية توسّع فضاء الدلالة، وتوحي بمناخ المعنى لا المعنى ذاته، وبهذه الطريقة تبلغ رسالتها.

سامي مهدي

من كتابه (الموجة الصاخبة)

دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999 /

ص 256-259

ملحق..... رقم (2)

1 ـ فاضل العزاوي

غربة يوليسيس

البحرُ كقلبِ الناسِ حزينُ، والامواج
تنأى، وسفينتهم دون ظلال
تتكسر والربانُ تشد يداه حبالَ الليل
حيث الامواج تمر وتعقُبها الظلمه
وسفينتهم تنأى، تنأى، والآمال تموت
والحوريات من القممِ الزرقاء
يُلْهِبن الذكرى:
يا ضائع لا تنس الحب، فزوجتُك السمراء
ما زالت تجلس في العتمه
تحلُمْ في وحدتها بالعطرِ العابثِ، يأتيها منك وانت وحيد
تقضم أغصان الصبير ويؤلمُك النسيان
ما زالت تغزلُ والجيران

ما زالوا تخدعهم بسمه
من ثغرِ بنيلوب الحالم.
قمرُ الافراح، رسولُ الوحدة يخبو دون ضياء
والقمحْ الاصفرُ في البيداء
يتحرقُ حزناً للمجهول القادم
لك، للبحارةِ في الليلِ يغنون الصحراء
والبحرُ لهيبٌ،
سجنٌ
قلعةُ اعدام
لا يطفئُ أعينكم، لا يُغرقُكم، لكن ينساكم
والجرحُ الدامي يقطرُ ذكرى
حيث السنبلةُ الخضراء تؤاخيها زهره
يا زوجَته هو يُحزنه أن تنسى حتى ذكره
يا حامل حزنِ القلبِ من الوطن المجهول
البحرُ بلا أفقٍ،
لكن سواحلَه ملأى بالؤلؤ والأشجار
لكن غصونه تُعتِمُ بالاسرار
وشراعُك دعْه يرفرفُ في الليل على بطلٍ مقتول
عبرَ القارات وحيداً،
يحملُ فانوساً لم تُطفئه الريح
في القلب مضاء، والقلبُ يصيح

في الظلمة، في وطنٍ لا يملكه إنسان
يرحلُ، تُشعلُه الأحزان
ينهض، تشربُه النيران
والدمعةُ في عينيه عقيق
لا زوجةَ تبكيه الليله
ونداءٌ يُسمعُ ثم يغيب
يأتي من أقصى الساحلِ، حيث الحورياتُ يغنين العوده
والقلب حزين لن ينسى وعدّه:
عودوا فسفائنكم لن تنقذكم
عودوا
فالعاشق تُفرحُه نظره
عودوا
أنا بينيلوب الافراح
قلبي قمرٌ يندى في غصن صباح
القريةُ ما زالت موحشةً تغفو
لن تنسى من زرعوا في ماضيها زهره
لن تنسى من ذاقوا من نخلتها تمره
القريةُ ما زالت في الحقل تغني
إن مرت ريحٌ أو نسمه.
البحرُ بلا افقٍ والغربةُ دارُ ضياع
والامواجُ الزرقاء تمزقُ في الريحِ شراعاً بعد شراع

ومسيحٌ يُصلبُ دون صليب
في القرية يصعدُ آلامَ الفقراء
والصخرةُ تتبعهُ والاحقاد
تملأ قلبَ الانسان
وسفينتهُ تنأى في بحرٍ يُشعله البرقُ
ورياحٌ ما هدأت أبداً، ووجوهٌ ما عرفت رباً تشكو
ومن النجمه
يأتيهم ضوءٌ تُرجِفُه الظلمه
من يُنقذهم؟ من يُنهضهم؟
هل يُدركهم ربٌ لا يأكله القلقُ؟
الغربةُ دون نخيل
والقلبُ كليل
يا قلبُ تفتحْ، فالاعوام كحلمِ الصيف تضيع
لن تشرق في هذا المنفى شمس ربيع
البحرُ بلا افقٍ، والهٌ تصلبهُ الغربة
هو ما وفّى للحب، ولكن لم يهجر حبّه
ما زالت زوجتهُ تجلسُ في العتمه
تذكره في ليل المنسيين
وهو المطعونُ بلا جرحٍ يُفدي قاتله المجهول
والاعينُ ترتقبُ
فيضيءُ البرقُ الخافتُ شيئاً

يُخفيه السعفُ التعبُ

حتى ليكاد.... ولكن يلتهبُ

البحرُ يضج بعواصفه في أفق ينأى أبداً

وسفينتهم

تغرقُ

تغر

تغ

ت

4 - 5 نيسان/ الاعمال الشعرية

منشورات الجمل / ج 1،

ص131 - 134

2- خالد علي مصطفى

مــلاح الصحراء

رسمتُ حديقةَ بَيتي على جَبهتي. أيتها الموجةُ الذهبية؟
تسيرُ مع الصولجانِ بكفِ ّ الامير،
تَكسرتِ السُفنُ الخزفية
صدىً بعثرتهُ السيوفُ دماً للضحية.
مياهُ الفراتِ، من النبعِ، يحبسها الصولجانُ مصباً اخير
على جَبهتي:
تلتقي النارُ فيها بكفِ ّ الامير!
هلمَّ احرقِ النهرَ فوقَ ذؤابةِ رُمحك، صبَّ الخمور
على قدميكَ وشاحاً يغطيهما عن مجيئي
اليكَ، بصوتِ المآذنِ في شبحي
أين نجمُ الصواري؟
تسلقَ هاويةَ الصولجانِ دليلاً لناري
ليعبرَ كفَّ الاميرِ بلا رايةٍ
ويسرُج قنطرةً فوقَ نهرِ الفرات
تمرُّ النمالُ عليها الى الموجةِ الذَّهبية:

كراسي الملائكةِ المنذرين سيحتلها النملُ، أين ثوبُ الصلاة؟
مَسحنا السيوفَ به عندما الفجرُ مات.

***

مياه الفراتِ على جَبهتي حُزمةٌ من رِماح
تحاصرُ خطوَ المسافر،
وفي مقلتيه تيلُ الرسائلِ دونَ حناجر:
لو أنك جدَّلتَها حدوةً للرياح
لأطعمتها قُبلاً للمسافه،
فهيء حصانك! لما تنزل بئرنا، دون دلوٍ، حديث خُرافهْ
رُفوفُ المآسي على كتفيَّ ارتقتها السيوفْ
بلا أرجلٍ... عَـرْبُها يستمدُّ الصدأْ
من الصفحة المتآكلةِ العشبِ فوقَ الرفوف.
دماءُ النخيل بلا شفةٍ، تستحمُّ الحروف
بأردانها العابقاتِ بأصواتِ موج الفرات
زُفوفٌ على قدميهِ
تُناوُلُهُ جرعة الرمل في قدحٍ من رفات -
فأنتَ الاميرُ هُنا، وأنا المستبيحُ ذمارَ الممات
يدي لا تطالكَ... هاكَ الضحية!
دعِ الصولجانَ يفكُّ القيودَ عن النهرِ، دع لجامكَ عن فَرسي
يقيدُ مملكةً بين عينيكَ يملؤها النملُ، موجاتك الذهبية!
رفاقي يُريدون مني النبأ،
وشاحكَ مَزقهُ، صوتُ المآذنِ في شبحي كالصدأ

وأنت على جبهتي قد لَمستكَ جِسراً لأرضِ المجوس:
دعِ الصولجانَ يَفكّ القيودَ عن النهرِ، دَع في
ذؤابة رمحك باباً
تشبُّ بأجراسه النارُ، بدءَ الطقوس!

***

أما سالَ ذلاً قُراقرْ؟
عيونُ الجرادِ بأمواجهِ من خناجر
تمرُّ على كلِّ بابٍ، وترمي عليهِ
قشوراً نرى تحتها الله من بلح ماتَ في الشامِ بين الاظافر،
قميصي تمزَّق في وجهه حدأةً
بمنقارها لغةٌ، من صدى هجرةِ الوحيِ، تشلخُ ثوبَ الحوافر
عن السهلِ. لم تُثمر الارضُ صوتَ البيادر،
ولم تأتنا القافلة:
مَسكنا الرياحَ على صهوةِ الزمنِ البخسِ، نبكي
على ضفةِ النهرِ أيامنا الراحلة -
على جبلِ الطورِ ماتت رؤى الوحي بين رمالٍ وشوكٍ
هلمَّ اعطني السيفَ، لم يبقَ لي غيرُ هذا الزمن

***

ألمُّ الثواني على مقلتيهِ
من الشامِ حتى المدينه:

تجمهرَ بينهما الناسُ، كلٌّ يحدّثُ عن رحلة السبط، يبكي عليه.
هلمّ اعطني ساعةً من ضلوع الدّمن،
أُعلقُها فوقً صدري لتنبئ بالصاعقة -
رسمتُ حديقةَ ببيتي على جَبهتي.
أين ماءُ الفرات يُمسدُ احجارها العاشقة؟
حصاني بلا رسنٍ، إِضفري يا
شقيقةُ من شعركِ الاقحواني حبلا،
وفاقي يُريدونَ مني النبأ -
شُقوقٌ بأقدامهم، ملؤها الريحُ تنزفُ رَملا -
فأرض الجزيرة نبعُ الصدأ
يسيل عليها قُراقرْ.
طريقي بلا ثمرٍ، أربطي يا
شقيقةُ في ثوبكِ الارجوانيّ زادَ المسافر
نقدمهُ علفاً للحصانْ،
لتتبعَ عيناهُ ناراً تضيُ المكان!

❊ ❊ ❊

خُطانا ممالكُ فوقَ الرمال
تبيتُ بها الريحُ كاهنةً،
(أين دربُ الشمال؟)
سطيح تشّبتَ بالبابِ يحبسُ صوتَ النبوءه،
ويُطفئُ مصباحهُ عن جفونِ السبايا البريئه -

أخي لم يعد بالكؤوس المليئه:
جرارُ المدينةِ يَشخبُ فيها نجيعُ الخطيئه!

يَدي تتلمس قُبلةَ جديّ:
هُنا الموتُ يبني صلاةَ الأفاعي،
عُطاشى على شفةِ النهرِ يا فرسي العسجديه،
رُويدك! لا تشربي الماءَ قبلي
تلالُ الرسائلِ شَلّتْ ذراعي
ضحيةَ أمواجِهِ الذهبيه!

من ديوان (موتى على لائحة الانتظار)
مطبعة الغري / النجف 1969 / ص 7

3 ـ سامي مهدي

العبد والحجاب

1 ـ الإســراء

الى قُدس الذات أسريتُ أحمل عشقي،
وعلقتُ مشكاتها فوق صدري...
فما أغزَرَه!
لقد كنت نهراً... وقد كان شوقي،
هو الجوع والزاد، والذنب والمغفرة!
وكنتُ أمد الخطى في فجاج السماء،
وأستر أسمال رقّي
وأحمل في مقلتيَّ الضراعاتِ ان لم تسعها يداي.
وما كنت أقبل أن تدفع الريح عني خطاي،
لأني جعلت عذابي براقي وينبوع عتقي!

2 ـ الصولجان

فتقت حدود الممالكِ... أتعبت ظهر الطريق
ولما تعثرتُ بالصولجان ارتميتُ!

تراب هو الصولجانُ..
فيا عجباً، كيف لم أدرِ حين امتطيت المنى وأتيتُ!
لقد قادني العشق، والخمرة المشتهاةُ
فروّيتُ حتى تعبتُ،

ومزقتُ أحشاء دنّي.
وقلت سأكشف عنه الحجاب، وأدركه،
فهو مني
ولكنني حين زال الحجاب الضبابيُّ خبت!
فما كنت أعشق الا رماد!
فعدتُ...
وما كان لي أن أطيل الحداد
ونفضتُ عني تراب الفجيعةِ...
وانتهتِ اللعبة الخاسر
وها أنا بين السواد
فلا الارض تنكر ابناءها،
ولا أنا أرتاع من محنة الآخره

رماد الفجيعة. مطبعة دار البصري
بغداد 1966 / ص 46 - 48

النهر ما زال عميقاً

تلعنُ الارضُ أشجارَها،
والسيولْ
تستبيحُ المدى،
وتغطي وشاحَ الفصولْ
حفنةٌ من ترابِ،
تذرّيهِ فوقَ قرارِ النهايه
فتصيح الطبول:
زمنٌ ينتهي في مخاضِ البدايه
وهوىً ينطفي في الوحولْ
وتعاد الحكاية.
ذلكَ النهرُ زندُ الالهِ العريق
مرَّ كلُّ الغزاةِ عليه،
وكلُّ السبايا.
ثم ما خلَّفوا بعدهم
غيرَ حشرجةِ اللقطاءِ وعارِ البغايا.
وعيونٍ وراء العباءات تدمى وتشبق بين المرايا.
آه لو يعرفُ الجسرُ عن قبضتينْ
غاصتا في دمِ الضَّفَّتينْ،

آه لو يعرفُ الجسرُ ذلّ العبور

لتولى عن النهرِ قبلَ النشور.

*****

ضَفّةٌ تشتهي ضفّة،

غير أنّ اللقاء

لم يزلْ خاطراً في عروقِ الرمال

ليتَ لي ان أمدّ بساطاً من العشبِ بينهما،

وأردَّ الرجال

الى رعشةٍ في صدور النساء.

ربّ ثديينِ...

إن خيطاً من الدمِ لا يربطُ الضفّتينْ

وحصىً نامَ في القَاعِ لا يدفن النهرَ

(كان الحصى ذات يوم عيوناً)

فأين؟

*****

يدفع النهرُ أمواجهُ، فالمياهُ نصال

تلتظي لذةُ الطين والدمِ فيها

فتشقُّ التراب، وتلوي حبالاً من الخوفِ،

في القاع،

بين الحصى والرمال.

ثم ترتقي الى الفلكِ،
حتى تغيمَ المسافاتُ في مقلتي مجتليها
ما رأيناكَ يا نوحُ، إن المسافات ماء
ما رأيناكَ في البدءِ والمنتهى،
فغرزنا المدى في جبين السماء.

تشرين الاول 1966
اسفار الملك العاشق، دار العودة،
بيروت1971، ص 5-10

الغـائب

بحثتُ عنكَ في جريدة الصباح، في
طاولتي، في - قدح الشايِ، وقَلّبْتُ
الوجوهَ في الطريقِ، لم أجدكَ، اينَ
أنتَ، قيلَ لي حلَلتَ فينا، كيفَ،
هذا جسدي: الوجهُ وجهي، وأنا لم
أتغيّرْ: خشبٌ يمشي، ونارٌ لم تزلْ
غافيةً فيهِ. وأنت، أينَ أنتَ، جئت،
من رآكَ، هل نفذتَ من جلودنا
كالشمسِ والهواءِ، أم بقيتَ في خرائطِ
الثيابِ محضَ ثنيةٍ،أم استكنتَ
ومُسِخْتَ حجراً.
وددتُ لو اراكَ، لو أمد إِصبعاً
اليكَ، لو أديرها مع استدارة الوجهِ
وفي الشوارعِ الفساحِ أَلقي جمرةَ،
وأجمعُ الناسَ، أقول: صاحبي هذا،
فهل تقول: لا. وهل تظل حيثُ أنت

مبهماً، تطلّ في طقسٍ وفي قصاصةٍ،
أو هل تظلُ محضَ تحفةٍ تنامُ في خزائن
الملوك

في شارعٍ يخضل بالناس، وبالقير،
رأيتُ ملصقاً، فقيل لي: هنا استكانَ
وَجههُ، ومن هنا يخاطبُ الناسَ اذا
مرّوا، ويعطي كل واحدٍ حنينَ يوم
مترع، واذ أردتُ أن أراكَ لم أجدكَ.
صحتُ: أين أنتَ، هل نزلتَ بينهم
وتهتَ في الزحامِ / أم دخلتَ مقهىً، ثم
صرتَ الشايَ والنادلَ والزبون.
أأنتَ بينَ الناسِ، مثل الناس،
قيل: أنت طائرٌ، قايضه البحرُ على
الارضِ، فلما أنْ رأى الارضَ استحالَ
مطراً، وأنبتّ في ترابِها، وشبّ في
الاشجارِ حتى التهبتْ رؤوسها. لا، لن
تكونَ طائراً، ولن تكونَ مطراً، أنتَ
حريقُ الارضِ والسماءِ، لا، انت هنا،
هناكَ، فيّ، في المياهِ والترابِ، في
حقائب الاطفال، بل في سررِ النساءِ،

هذا زمنُ العشقِ، وانتَ العاشق الكبير.

في سيوفِ الفقراء

لك وجهٌ،

وعلى أوراقِ كلّ الشعراء

لك تاريخ،

فمن أين تنادينا اذا جنَّ المساء.

اسفار الملك العاشق

دار العودة، بيروت، 1971، ص 73 - 77

4 - فوزي كريم

شجرة الحلم

مبحرْ

تتجاوب في خطوه زهرةُ البحر

تمحو خطاياه، تعطيه سحر النبوّه

فاذا مسّه الجليدُ من الجن

أو رعشةٌ أيقظت فيه عرس البكاء

تعوّذ في عظمةٍ من حنين النساء

رأسُه دولةٌ هصرتها النجومُ أحالت دواوينها مومياءْ

وأطراف ليلٍ...

أنا ذلك الطيفُ، هل تعرفينه

تشممتُ من ناهديك ارتحالي

على هيبةِ البحر

لا تسمعيني،

صرير الصراط،

ففي الخطوة الموتُ، وفي الوقفةِ الموتُ

لا تسمعيني

سوى البحرِ،

في خيمةٍ منه أطوي الحروفَ الحزينة.

وأنسل من بينها فوقَ جُرحٍ من الملحِ
أنسلَ طيفاً
فهل تعرفينه؟
اذا كنت خمر البقاءِ
اذا كنت سيفاً
اذا كنت منك اللباسَ الذي تلبسينه.
وكنتُ احتضارك...
هـزّي اذن جذعي الملحَ
هزي
أُساقط عليكِ ثمار السكينه.

مبحرْ
يساوم جلد السماءْ
يُبَشرُ بالأغنيات القديمه.
ويسحب خلفَ أغانيه
جرحاً من اليمِّ، جرحاً
من الصمتِ، جرحاً من الاشقياءْ.
ولا ينتهي،
سيفه صائمٌ
تتوالدُ من شفرتيه الضغينه
تلوذ به قبضةٌ، غسلتها السكينة والكبرياء
مبحرْ

عشبةٌ. تتهشمُ في شجر الماء
عشبةٌ: يتلبّسها الليلُ مثل الرداءْ
مبحرٌ:
حوله النارُ، عذراء، فيها
حُلمٌ يتلاشى بها،
يفضّ بكارتها كالنساءْ،
فتولد أعراسُه...
أسمعيني إذن
أنا ذلك الطيف، أفتحُ بالبهجةِ جدباً
... فأي الشياطين بي
أي وهمِ النبيين،
هات الكفافَ:
فخبزُ المسافِرِ أوجاعُه فوق انثى.
أنا ذلكَ المبحرُ السندباد، بلا رايةٍ
حملته الظهيره
زوارق أشلائها، حنط تلك الزوارق
أوحى لها أن تكون
: _ سراجاً، توقد من نخلةٍ
جذرُها ثابتٌ
وأطرافها في سماء الفصول.
أسمعيني اذن:
حقلكِ الدافيء أوصيتُه:

انْ تساوَ مع الوحشِ
أوجزْ خطاكَ
ففي الخطوةِ الموتُ، في الوقفةِ الموتُ
أوجزْ خطاك...

1 -

يا فقراء الارض
يا صحارى
يا نبضة الجليد، يا
قافلةَ الزمانْ
تفتحي للجانْ
مهركِ - هذا العرسُ - خطوتان
على صراط، سقطتْ حيارى
من شفتيه كلماتُ النصر والهزيمة
فخلّفي حيرتك القديمه
وخلّفي خطاكِ، خوفَ أن
تحملك النيران
وليمةً
لسيدي السلطان.

2 -

الارضُ اذ تدورْ
في برجِ هذا الحلمِ المائلِ،

لا تمسنا الرمضاءُ، لا
تحملنا الصحاري
فليلُنا القبور
والمتكّأ انحناءة الظهورْ
ونحن من ندائكَ الرمضاء
من ندائكَ البحورْ.
......
الفقر صحوٌ
غير أنّ السيف
يجيئنا في الصيف
ويختفي...

انني ها هنا
عباءةُ جدي، هنا والجسور
حملت عطرها للضفاف
حملتنا معاً
كنتُ في قوسها لا أخورْ
قبلةً في الشغاف.
عباءة أمي هنا
سلمٌ أرتقى فيه نحو الحضورْ
فيوجزُ همّي،
أرى وجهها في النشورْ

يحدثني:

- هل رأيتَ التي تفتح أوجاعها

كنت - حين ابتدأتُ الرحيلَ -

مع العشبِ

طفلاً،

مع النومِ حلماً،

وكنت لقلبي.

فأين انتهت طرقات العبورْ،

أإلى الموتِ؟

لا، فأنا الميّتهْ.

الى دفلةِ النارِ،

الى حرقةٍ أنت فيها

صلاةٌ ودارْ،

الى...

انني مبحرٌ، خيمةٌ في صحاري الدوارْ

هجستني التواريخُ قالت:

... أهذا الذي،

قلتُ: لا

انني مبحرٌ، وعصوري جرارْ

ملأتها الدموعُ،

استفاقتْ بها أغنياتي

الى جسد الشرق،
ما مَسَحَ الشرقُ صوتي
ولا زهرةٌ فتقتها صلاتي.

3 -

...

- هل عرفتَ الجوعَ
- الجوعُ صليبي
- منذُ صار الخبزُ جرحاً في بلادي.
- والمياهُ؟
- ... كلمات الارض
- ... والشاعرُ؟
- .... في الافق متاهُ.
- ......
- ونزلنا
هذه الرملةُ تسعى
هذه الزحمة أفعى
وصرخنا
أين بيت النوم...؟
- ... هل كنتَ حصى
كنتَ حجارة
اذ رأيتَ الدمعَ في العين محاره

وتغنيتَ بها

- .. وصرخنا

اين بيت النوم

... هل كنتَ حصى

كنتَ حجاره

أذ رأيتَ الدمعِ في العين محاره

وتغنّيت بها

- ... وصرخنا

كيْ نبصر أحلامَ بلادي...

- سلبتها سورة المجد

وأعطتها نجوماً مستَعاره.

4 -

أنا منذ السابعه

حملتني رعشةُ الموت عمامةَ

لغدٍ، كنت به سراً

أذاعته - من الميلاد - أرضي

فعرفتُ الحزنَ في الضحكةِ

والضحكةَ في أوجاع بغضي

وعرفت الله: سيفاً

يتشهى جسدي يوم القيامه

انا منذ السابعه

صلبتني النار منذ السابعه
لم ارَ الدارَ بلاداً
حضنتني،
ودروبي لم تكن يوماً جواداً
أتخفّى فيه، عن لحظة حزني
فأبي: شرفةُ داري
وأخي: كل دروبي
ونجومي
لم تكن يوماً - على الشوق - بحاري.
أنا منذ السابعه
مبحر، دون شراع أو علامه.

وفي غابة السنوات، رأيت المرايا
تتقاسمُ وجهي
- هنا كنتُ
من ها هنا جاء صوتي
وخطوي هناك
وفي الليل ترسب كل المرايا
وتهزل في النوم
في حلم النوم، كل المرايا.
تبادلني صورة العشب والماء.
وتحملني موجةٌ منهما، كنت فيها

يداً تتلمس دربَ السماء
وأهدأ..
- (عاد الذي صلبتْه اليهودُ
الى شجر الحلم)
أبصر ظلا
يهاجر يمسح كل الخطايا.
فأحمل هما ترسب بي
: انني مبحرٌ
أتوزّع في رملة الشرقِ
جوعي شراعٌ
وصاريتي لعنة الاولين.
وأبصرُ: لا خيمةٌ أو شراعٌ
تلوح،
تضيءُ الذي كنتُ فيه،
وتعرفني:
انني مبحرٌ في المرايا.

مجلة (شعر 69)، ع 3، ص 12 - 21
الرقم داخل القصيدة أشارة الى: أغنية
اولى، وثانية، وحوار، وأغنية ثالثة

البيان الشعري

تبدأ القصيدة تعاملاتها مع العالم من خلال افتراض جوهري ذي اهمية خاصة هو ان العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء. وما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فان من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان. وفي ظل هذه الرؤيا تصبح افعالنا سعياً نحو المطلق الذي لا يمكن الوصول اليه الا بالسقوط في فخ الموت من اجل ايقاف الحركة الناقصة المتقدمة نحو حركة اكثر امتلاءاً والتي تعتبر خالقة الثقافة والبؤس والأحلام والمنازعات والحرية.

ان الوجود الذي يرفض الحركة ويكف عن ممارسة الافعال هو الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي. غير ان مأساة الانسان وكل الموجودات الكونية هي ان الانحراف نحو المطلق لا يتم الا عبر انحراف حياتي نحو انهاء نقص الحياة.

ولكن هل الموت خلاص؟ لا نعتقد ذلك. ان الموت نهاية افعالنا وهو ما يجعل منا تاريخا غير قابل للتغير والتبدل.

واذا كانت بهجة الوجود الانساني في ممارسة هذه الافعال عبر صبواتنا الى الحقيقة النهائية فان الموت يعني نهاية هذه البهجة والكف عن كل صبوة ممكنة.

ان منطقة الشعر غير محدودة بسياج الحياة أو الموت. صحيح ان الشاعر يواجه الموت داخل فضاء الحياة الا ان وعيه ليس براغماتياً أو ارثذوكسياً للعالم الذي يتعامل معه. منطقة الشعر صحراء غير مرئية من قبل الاخرين. وعظمة الشاعر تكمن في قدرلته على الايغال داخل هذه الصحراء الممتدة بين قطبي الحياة والموت، بين ما هو فان وغير فان، والقصيدة الجيدة هي التي تحدق عبر الوجود الفاني الى حلم الوجودالاخير.

انها ليست تعاملاً مع ما هو وجود يومي أو لحظي من جهة او وجود نهائي مطلق من جهة اخرى بقدر ما هي تساؤلات وجودية غير انانية أمام وهم الانشاء المطلق في العالم.

سئل باجنيافالكيا، الحكيم الهندي: من يكون فوق الفضاء وتحت الارض، بين السماء والارض، ذلك الذي يسميه الناس - الماضي والحاضر والمستقبل - علام يرتكز هذا أو يتقوس وينثني؟

قال: انه ينثني على الفراغ ويلتحم به

- : وعلام ينثني الفراغ ويستند؟

قال: ذلك ما يسميه البراهمي اللافاني الذي لا داخل له ولا خارج اللافاني هو الرائي الذي لا يرى، السامع الذي لا يسمع، المفكر الذي لا يعقل، الفاهم الذي لا يفهم.

ان هذه الحكمة الهندية تضيء صحراء الشعر الذي يجعل الازمنة تنثنى على الفراغ الذي ينثني هو الاخر على الغرفة التي لا داخل لها ولا خارج. في هذه الغرفة يقف: الشاعر الذي يتحدث بلغة غامضة غير مفهومة عن الذي يسكن في الاشياء ومع ذلك هو غير تلك الاشياء عن الذي لا تعرفه كل الاشياء والذي يكون جسده كل الاشياء. هذا الوعي الديالتيكي - الوجودي للشعر ليس صوفية جديدة اذ انه يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي إلا انه في الوقت ذاته يضع الانسان امام اكثر حقائق الحياة قسوة: كشف مأساة الوجود في عالم يكتنفه مليون سر. ترى لماذا كتب على القصيدة ان توجد في صحراء الازمة؟ ان تكون اشعة تخترق ازمة الجسد والأشياء والكون والتاريخ مع اكتساب القدرة على اضاءة مناطق جديدة عند كل قراءة؟ الا يحق للقصيدة ان تتعامل مع المسائل اليومية للإنسان؟ ولماذا نكتب الشعر؟

حدائق الافكار

إن أي شخص يراقب علاقات التأليف اللغوي يمكن أن يكتشف بكل سهولة حقيقة ان المنطق يشكل جوهر التركيب النثري باعتباره اداه ايصال وتفاهم بين الناس، انه لغة الاتفاقات المسبقة التي تسمو حتى على الاعتبارات الطبقية كما يشير ستالين، وعلى الرغم من ان عالم اللغة عالم مجرد يتعامل مع المعطيات والصور الكلية الموجودة في الذهن عن الاشياء فان الناس لا يجدون حراجة في ادارة عالمهم الذي يعيشون فيه عن طريق اللغة. ولكن هذا لا يعني اطلاقاً ان الناس يتفاهمون فيما بينهم بصورة كاملة وعميقة عن طريق اللغة ذلك لان اللغة تظل عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة، فاذا قلت مثلاً: انني جائع او جريح فان المعنى يمكن ان يدرك بالنسبة للقارئ أو المستمع عبر حالة جوع مر بها أو جرح أصيب به وهي حالة شخصية أدت الى تكوين رؤيا كلية ثابتة للشيء أو الحالة.

ان وعي المستمع وعي شخصي للكلمات دائماً اكتسبه عن طريق التجربة أو الرؤية أو التصور. ان كل كلمة تمتلك أبعاداً شخصية تحدد معناها. فعندما يتحدث شخص ما عن حبه لامرأة ما افهم هذا الحب عن طريق حبي الشخصي لفتاتي. ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة ذات جذور شخصية واللغة في أفضل حالات ايصالها تعتمد على حركة الذهن والذاكرة. وليس غريباً أن يخفق الذهن في لحظة معينة من التوصل الى صياغة لغوية جديدة لمسألة ما، على الرغم من أن وعي المسألة حسياً قد يكون متكاملاً عند المتحدث.

ان هذه النظرة الى اللغة النثرية تظهر لنا حقيقة ان عجز التفاهم الدقيق يمتد حتى الى اكثر الامور يومية. وإذا أدركنا المنطق الشعري هو غير المنطق النثري فلن يكون من الصعب تأكيد حقيقة ان الشعر ليس لغة للإيصال اليومي بين المجموعات البشرية. فإذ يسعى النثر بجهد نحو مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو

غير يومي. ما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف، الى الحقيقة التي تقف وراء عذاب الجسد والبهجة التي لا تدرك في النهر، والسر الذي يكمن وراء نزهة الانسان داخل هذا الكوكب الذي ليس سوى ذرة رمل في صحراء الكون.

ليس من الشعر في شيئ ان نتسكع داخل حدائق الافكار المستهلكة او التي تم التوصل الى قناعة اجتماعية معينة ازاءها. فالشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الشاعر الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوماً على الاعداء من جهة وتمجيداً للذين يقاتلون من اجل انتصار العقيدة أو الفكرة من جهة أخرى ذلك لان التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن ان يخدم المنازعات اليومية ذات الصفة العقلية: أنه سقوط في الجزئي الذي لا يكون قادراً على امتلاك الحقيقة التي تشع في كل الاشياء مجتمعة وفي كل الازمنة ذلك لأنه مقيد بفترة معينة ولأنه يصب في نهرٍ اناني.

ان الشاعر الجيد حتى عندما يكون سياسياً يحاول النظر الى الاشياء كما لو انه يراها لأول مرة، وكما لو انها من صنع يديه في الوقت ذاته. وفي مواجهة العالم الذي يتطلع اليه بنظرات محرقة يحاول تجاوز انتمائه السياسي المرحلي الى انتماء اوسع، الى الاجيال كلها. ان الشاعر ينتمي الى حلم البشرية العام الذي لا يمكن ان يتحقق في اي زمن، ويصبح مستقبلياً على الدوام بحكم تطلعاته غير النهائية. والشاعر الذي يجعل من نفسه جاسوس البشرية الذي يعرف وحده السر الذي يجهله الاخرون يسعى لتجاوز كل انانيات الارض والمنازعات اليومية من اجل ان يكون شاهداً لحركة التاريخ والعالم. لقد كتب دانتي عن ناس يعرفهم، يكرههم، يحبهم إلا انه اخرجهم عبر رؤياه الشمولية الى خارج نماذجهم الشخصية، متجاوزاً حدود جلودهم الى الهواء الذي يغمر سطح هذا العالم. في (كتاب الابطال) قصيدة لبابلو ارماندو فيرنانديز، وهو شاعر من كوبا الجديدة عن احدى بطلات الثورة الكوبية، تقول القصيدة:

اذ تتكلم باسمها تبدو موحدة
كل الاسماء القديمة للنساء
تكبر في شفتها وحنجرتها،
منادية اياها باسماء الماضي،
هي ما تزال حجارة حية،
تشير الى اسفل طريق الارض والماء
هي لنا اخت كبرى وشابة.
أيام تمر ولا تجيء، انها ليست من السماء
ولا من الارض ايضاً، تمتلك عينين
قديمتين بمعرفة العالم كاسمها.
لو انها عرفت فرحة عظمى
لدعتها بأسمائها القديمة

هذه القصيدة البسيطة المتألقة التي جعلت من نفسها لا مجرد تكريس وتمجيد لهايدا سانتاماريا افلحت في ان تتحول الى قصيدة حب موجهة لكل ام واخت وحبيبة ومناضلة. وعبر توحيد سانتا ماريا بكبرياء الارض الكوبية وكل نساء الماضي واحتراقها في المستقبل حيث لا تجيء اسقط الشاعر كل الاشكال اليومية للنظرة السياسية واللغة المباشرة والدعائية، والوعي المكشوف.

منطقة الشعر

لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علائقه اليومية الانسانية، بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعره من العالم، ولكن عالم الشاعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب وإنما هو

(العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي + الاجيال والأزمنة). ان عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالم مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة ويهدمها في لحظة واحدة أيضاً. والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائرة لغرض تأكيد هذه العلائق (انها مؤكدة اصلاً ضمن ما هو جزئي) ولكن من اجل اختراقها الى العلائق غير المدركة والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود والموت.

ان الشاعر نبي صعب الفهم، غير مهادن، يطرح داخل حفلة الحياة اسئلة في منتهى الخطورة، قد لا تكون مجدية بالمعيار البراغماتي ولكنها تنبهنا الى انفسنا والى ازمة حضور مثل هذه الحفلة. والشاعر لا يتحدث الينا عن حقائق مقررة مسبقاً، ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا دون امتلاك القدرة على الامساك بها ذلك لأننا ناقصون وستظل كذلك الى الابد بسبب من أن كل وجود حي هو ناقص دائماً. ان الشعر سعيٌ لإنهاء نقص العالم عن طريق التوجه اليه على طائرة الحلم.

ان ولوج منطقة الشعر اشبه ما يكون بولوج مدينة اسطورية مسحورة غامضة. كل شئ يكتسب براءته خارج المعرفة المسبقة مع وعي وجود قوة حلمية تسيطر على المدينة المقيدة الى الابد.

والشاعر الذي يقتحم بوابة هذه المدينة لا يمكن أن يدخلها كمقاتل ارضي يسعى لانقاذ المدينة من سيطرة الساحر المختفي وراء ستار قوته، وانما كضيف مبهور واقع هو الاخر في اسر سحر البراءة، والحقيقة التي تغير الوان الاشياء، تصلبها في الزمان، توقف الزمان وتمزج الحلم بالواقع، المثال بالديالكتيك، الحياة بالموت.

اننا لا نكتب الشعر لأنه يمثل نوعاً من الخلاص بالنسبة لنا، فالخلاص الحقيقي غير ممكن وكل بحث عن الخلاص ليس أكثر من بحث ميتافيزيقي فارغ. اننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب

كياننـا، وتبـدل لـون دمائنا. في الشـعر نحاول منـح اجسـادنا الكثافة واكتشـاف طرق اخـرى تقودنـا الـى اللـه. ان ممـر الفلسـفة. أنـه ممـر يوجـد بسـبب ظـلال كل هـذه الاشـياء مجتمعـة. في ممر الشـعر تتوحد كل الاشـياء والأفكار والهمـوم والتطلعات في جوهر واحد يشكل مادة الشعر.

صناعة الحلم

ورغم ان عالم الشعر هو عالم واحد إلا ان ثمة سماءين لهذا العالم هما سماء الواقع وسماء الحلم. فالشاعر كائن يخلق عوالمه من اشياء الواقع، وهي مصدر بهجته وانهياراته وأحزانه، فالأشجار والأرض والصحراء والنهر والبحر والليل والنهار في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر بساطه السحري الى عالم الحلم الخاص به. في القصيدة تفقد هذه الاشياء جوهرها الواقعي وتتحول الى مجرد رموز وإشارات مضيئة في افق مدفون داخل ليل الرحلة. ان ما هو واقعي مهم جدا باعتباره المصدر الذي يشع، لا باعتباره النهاية المقررة. ان معاملة الواقعي كمصدر مشع تعنى ان ما هو واقعي هو الذي يعمل على صياغة طيور الاحلام. واذا كان فرويد يفصل بين ما هو واقع وبين ما هو حلم ويعتبر تداخلها حالة مرضية يرى الشاعر انه لا يوجد سوى عالم واحد هو عالم الواقع - الحلم أو الحلم - الواقع. ان فرويد يتحدث افضل من غيره عن الوجود الثنائي للشخص في العالم، فحيث يمارس جسدي بهجة التماس مع الاشياء (الموقف الخارجي) يمارس رأسي بهجة الايغال في عالم الافكار (الموقف الداخلي) انني اذ اسير في الشارع تكون رجلاي فوق الاسفلت ونظراتي مصوبة الى فتاة تقود سيارة انيقة، غير ان افكاري قد تكون في مكان اخر، في غرفة ما، في جثة ملقاة فوق الماء، في عيون امرأة ما. ترى اين انا في الحقيقة؟ بقدر ما يكون في الخارج صلدا في كل شيء ذي علاقات عبودية يكون الداخل حراً ونقياً ومتحركاً.

وعندما يتحول الداخل الى ملجأ الهروب من بطش الخارج يعتبر الشخص مريضاً، ان صناعة الحلم في الحالات الانسانية الطبيعية تعتبر مصيفاً للجسد والفكر معاً. وعندما تتحول هذه الصناعة الى شركة واسعة احتكارية تسيطر على كل شيئ يقع الشخص في انفصام حاد بين ما هو خارجي وبين ما هو داخلي. وحتى مثل هذه الحالة المرضية يمكن ان تكون مفيدة بالنسبة للشاعر والفنان اذا كان يمتلك قدراً كافياً من العبقرية يجعله لا ينسى قضيته الاولى كشاعر وفنان، لقد كان فان كوخ كذلك في اواخر ايام حياته.

ان الحلم الشعري ليس حلم الهلوسة على الرغم من انه يتضمن الهلوسة احياناً ولكنه حلم الكائن الذي يغامر نحو الحقيقة، ويطير مبتهجاً فوق الاشياء، داخل الاشياء، خارج الاشياء من اجل اكتشاف البهجة والحزن، من اجل تأكيد نفسه في عالم صعب ذي مناخ مؤكد. واذا كان الحلم عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلاً على الاطلاق، ذلك ان الوصول الى مثل هذا الحلم يقتضي ان يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة والعلوم والفلسفات والموت والوجود والمستقبل) موجوداً في الذهن كجوهر متحد عند كتابة اية قصيدة، ان الشاعر العظيم هو الذي يرتفع الى السماء حيث يرى كل شيء: الارض والبحار والناس والأشجار.... الخ، ولكن هذه الاشياء تصبح صغيرة ومتلاشية كلما اوغل الشاعر في الصعود، انه يكتشف عظمة الاشياء من جهة ضآلتها من جهة اخرى عبر هذا الطيران الاصيل نحو الحقيقة، ان الشاعر الذي يدرك عظمة الاشياء فقط، الشاعر الذي يعيش في العالم بين الاشياء لا يمكن ان يصبح راوية الحقيقة، كما ان الشاعر الذي لا يعيش في العالم والذي لا يعرف عظمة الاشياء لا يمكن ان يكون شاعراً عظيماً. إنّ الشاعر الذي يصل في قصائده الى النبوة هو الذي يعرف كل شيئ ولا يعرف. هو الذي يقول ولا يقول، هو الذي لا يكون في العالم رغم انه موجود فيه، هو الذي يكتشف لنا اكثر الحقائق قوة دون أن يكون متأكداً منها.

كيف يمكن اكتشاف مثل هذا العالم؟ ان بلوغ مثل هذا العالم ليس سهلاً على الاطلاق ذلك لانه لا توجد خارطة انسانية مقنعة وسط الصحراء. وعلى الرغم من ان بعض الدراسات الطبية تؤكد ان الحالة الصحية لعقل الشاعر تلعب دوراً هاماً في صياغة العالم الشعري وان الحالات المرضية كالعصاب والانفصام والشيزوفرينيا والزهري المزمن يمكن ان تساعد على خلق احلام غاية في الغرابة / مهلوسة، متضاربة، مضيئة ومعتمة الا انها بدون وعي لجوهر الحركة العامة لكل الاشياء تصبح مجرد احلام في رأس فوضوي، وبالتالي مجرد احلام مسطحة لوعي مسطح.

طرق الوصول الى الحلم

وإذا كانت احلام المرضى بدون اضاءة وعي حاد للعالم تعتبر مسطحة فان احلام الشعراء الميتافيزيقيين تذوب هي الاخرى خارج الاشياء. ان الوعي التأملي عنصر اساسي في الشعر ولكن لا من خلال نسيان كثافة الوجود وبهجة الاشياء والاسئلة الوجودية وإنما من خلال ربط ما هو شيئ بما هو فكرة. والوعي التأملي الميتافيزيقي الذي يتوصل الى قناعة تقول ان الحقيقة وجود فكري مطلق خارج حركة الاشياء، شيء معلق في الهواء يسقط هو الاخر في فخ الخديعة، ان اية قناعة نهائية تطرح حلولا نهائية للازمة ستجعل من الشعر طلاً صوفياً ذلك لان التأمل الوحيد الممكن هو التحديق بعيون بريئة وواعية جداً في الوقت ذاته عند الطيران نحو الحقيقة والتأمل الحلمي الذي يجعل من الشاعر ملكاً عرشه الكون. ان ايه غيبوبة غير كافية اذ يجب على الشاعر عند الغيبوبة ان يحمل معه كاميرا تلفزيونية مسجلة. وعند العودة لابد من عملية مونتاج كاملة لا من اجل الوضوح والوصول الى قيمة فنية عالية وانما من اجل اعداد الشريط لعرضه على شاشة الوعي، كما ان الغيبوبة الميتافيزيقية التي

تقدم لنا احلاماً ميتافيزيقية غير كافية ذلك لانها تطرح بعداً واحداً للعالم قد يصبح من خلال البحث عن الراحة السهلة بعد الخلاص عند الشاعر.

ان الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول الوصول الى الحقيقة، بطريقته الخاصة مع الاحتفاظ باحترام خاص لكل الطرق التي تساعده على الوصول الا انه عبر اختراق هذه العوالم المتناقضة يجب الا يسقط في اسرها.. ذلك لان مهنة الشعر ترفض اية عبودية مقننة. الشاعر وحش يقف ضد كل شيئ ويهدم نفسه عندما يجد ذلك ضرورياً. ويكتب عن عالم يعتقد انه ملئ بهواء الحقيقة.

ان حلم القصيدة في كل العصور هو حلم التجاوز وترسيخ دين جديد لا يفرض تعالم جديدة وانما يجعلنا نعرف انفسنا والعالم الذي نعيش فيه بدون كلمات.

واذا كان الشاعر يعاني على الدوام من قيد الاخلاق الخارجية فان جزءاً هاماً من حياته يجب ان يكرس لاكتشاف الطرق المؤدية الى الحلم الذي يتضمن رؤى خالقة للحياة. ان حكماء الماضي حاولوا ان يقربونا من هذا العالم. غير ان حياتنا اليومية كانت تنسينا على الدوام ما قدموه لما من حكمة. واذا كان لا بد من ايجاد مفاتيح لمغاليق هذا العالم فان المفتاح الاول الى الحلم من دحر سيطرة العقل الواعي وتخديره بعد اكتشاف بؤس المنطق الرياضي. كان حكماء العصور السابقة يلجأون الى العزلة لمعرفة حقائق ما وراء الاشياء ذلك لان العزلة والتركيز في الفراغ يوقعان العقل الواعي في شرك الخوف الذي هو بداية السلم الى الحقيقة. وعن طريق هذا الخوف الكوني تبدأ الاسئلة الخطيرة داخل الخفاء: لماذا انا هنا؟ ما هو العالم؟ كيف بدأ؟ كيف ينتهي؟ وهل يجب ان اموت؟ اذن لماذا جئت الى هذا العالم؟ واذ تنتهي مرحلة الاسئلة تبدأ مرحلة الشك في كل ما هو موجود في العالم. وعندما ينتهي ليل الشك تشرق نهار الحقيقة: رؤى

خاصة عن العالم والوجود. لقد عاش هذه التجربة ابرز حالمي الارض - كونفيشيوس وزرادشت وبوذا.

ثمة تجربة اخرى قديمة للذهاب الى الحلم هي تجربة الصوفي او الدرويش او الانسان البدائي الذي ينهك وجوده المادي عبر حركات عنيفة ورتيبة مع تركيز فكري في الفراغ. واحياناً يتخطى الحلم التكوين المادي للجسد بحيث يصبح الجسد ذاته جزءاً من رؤى الحلم. ان امثال هؤلاء الناس يمتلكون تركيزاً روحياً قوياً الا انه ليس من الضروري ان يكونوا مبدعين ذلك لأنهم يفتقدون طاقة الخلق وصياغة عالم جديد من رؤياهم.

ان اكثر الطرق شيوعاً في الوصل الى الحلم هو طريق المخدرات ذلك لان معظم الناس الذي يقفون عاجزين امام بؤس الارض يلجأون الى الشيشة والأفيون. وطبيعي ان رحلة الافيون الحلمية توجد عجزاً كاملاً ازاء رحلة الحياة. وهنا تكمن خطورة مثل هذه الرحلة الهروبية بالنسبة للشاعر. ان شعراء من امثال كورسو وكينزبرغ وفيرلنكهيتي يتناولون باستمرار مخدرات من نمط ل. س. د. او الماريوانا. والتبرير الذي يقدمونه هو ان ل. س. د. يقربهم من الله عبر اختراق درجات العقل المختلفة. قد تكون لمثل هذه التجارب العصرية اهمية خاصة بالنسبة لشعراء يحاولون اغراق انفسهم في عوالم هستيرية، مجنونة وفانتازية، الا ان الشاعر الحقيقي الذي يريد ان يصبح صوت كل الاجيال هو الذي يتجنب كل ما يمكن ان يبعده عن العالم الذاهب اليه، انه لا يخاف العوالم الهستيرية او الفنتازية، وليس ضدها على الاطلاق ولكنه لا يمكن ان يجعل منها قضيته.

ثمة طريقة اخرى للوصول الى الوعي الحلمي وهي الكتابة عندما يكون المرء على مقربة من النعاس. (ان تكتب وأنت بين النوم واليقظة) سلم اخر الى التفكير

الحلمي بعد كف العقل الواعي عن المماحكة ورضاه بالهزيمة. وتحويل هذه الحالة الى حالة يمكن استخدامها عن طريق تجارب مستمرة.

من الممكن الاستفادة من كل هذه الوسائل تجريبياً، ثم نبذها بعد السيطرة على الحالة والقدرة على استحضارها عن طريق الوعي المحض، وتدريب الروح على امتلاك القوة التي تستطيع تجاوز المدرج الاول للوعي الى المدرج الثاني والثالث والرابع والخامس.. الخ حتى يصبح الشاعر في اعلى مدارج الادراك وهو مدرج (النظر الى كل شيئ عبر تركيز كل الكون والتاريخ والوجود فيه). وعندما يكون في امكان شاعر ما ان يقف ويتحدث فانه لن يكون مفهوماً من قبل الاخرين، ولكن ضوءه سيكون كافياً لإنارة داخلنا على الدوام.

وعندما تبلغ القصيدة اعلى سماء للحلم تكون موجودة في كل الاشياء: في البحر والصخرة، في الرجل والأمكنة، في الحب والعذاب.

ان الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول فهم العالم، لا اللعب في داخله. ذلك لانه معرض ان يتحول هو الاخر الى لعبة، وهذه مأساة معظم شعرائنا الشبان، الفارغين، الطيبين، الممثلين الادعياء والهزليين الذين يتوهمون ان لاعب كرة القدم يمكن ان يحصل على اعجاب المتفرجين عن طريق بعض الحركات الشكلية التي لا تعني شيئلاً بالنسبة للعبة. وعندما تكون رؤى الشاعر معلقة بالحقيقة لا تهمه لعبة الارض، لا تهمه الاشكال والاسماء، ويحتقر كل ما يمكن ان يبعده عن ساحل الاخلاص مع نفسه، ومع العالم الذي يعيش في داخله.

ان الحلم سماء مشرقة في القصيدة ولكنه لا يمكن ان يكون سماءاً لأولئك الذين يعجزون عن الصعود اليها.... عبر وعي العالم الواقعي في ضوء العلائق العامة التي توحد كل شيئ. وحتى بالنسبة للحلم لا يمكن اعتباره منفصماً؛ ذلك لان نور الخارج هو الذي يضيئ غرفة الداخل، كما ان نور الداخل يضيئ غرفة الخراج. فالداخل

يشكل رموزه من الخارج، ومنه يأخذ معانيه وافكاره وهمومه غير انه يتشكل ويتعاطف بطريقة خاصة به.

الموقف السياسي والرؤية الشعرية

واذا كان الحلم جواد الشاعر الى العوالم غير المرئية فانه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدي للبؤس الذي يغمر العالم، انه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعاد وخالق للعذاب، ورغم ان الشاعر صوت كل الاجيال والعالم فانه في الوقت ذاته صوت عصره وأمته وشعبه ايضاً في صوته الخاص. ولكن مهمته ليست فوتوغرافية اذ انه يحاول تعيين تطلعات انسانية كاملة عبر الحركة التاريخية للعصر والأمة. وهو حتى عندما يغني جمال العصر وقوة الامة، يحاول ادانة البؤس والضعف، عبر تجاوز جثث الافكار والأحلام المنتهية الى مستقبل افضل يعيش داخل رؤاه. ان الشاعر لا يمكن إلا ان يكون مع المستقبل. لا لانه كائن يتجاوز حتى نفسه وانما لانه هادم جبار ايضاً. انه عبر الموقف الكلي الذي كونه عن العالم والكون والوجود. وعبر طيرانه نحو الحقيقة لا يمكن ان يقف الى جانب الافكار المتخلفة. ان مداره مدار التطلع الانساني نحو وجود اكثر امتلاءا ومستقبل اكثر اضاءة. ورغم ان الرؤيا الشعرية تختلف عن الرؤيا السياسية الا ان الرؤيا الشعرية تكون في النهاية اكثر ثورية. فالموقف السياسي الذي قد يكون يوميا ومرحليا يطرح معطيات محدودة. اما الموقف الشعري فهو الموقف الناسف لكل ما هو مزيف وغير حقيقي ومعاد لحرية الانسان، ومغامرة نحو المستقبل، عبر تجاوز العالم برمته الى عالم افضل. ان مهمة القصيدة لا يمكن ان تغلق داخل ما هو جزئي ويومي سواء كان سياسياً او غير سياسي ذلك لان القصيدة مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة النهائي.

فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا محرض على الثورة والتمرد، ومقاتل يحدق بعيني نسر الى المستقبل الذي لا يراه الاخرون. ان ايه رحلة نحو الحقيقة هو رحلة نحو مزيد من الفهم والوعي للتاريخ والإنسان والعالم. انها رحلة نحو كل يوم لم يأتِ بعد والذي يعني مزيداً من المعطيات الجديدة.

ولذلك فان الشاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائماً، اي انه ثائر تقدمي يخوض حروباً مستمرة ضد انغلاقات المجتمع: ضد العبودية، ضد الاستغلال، ضد البيروقراطية. ان الشاعر الذي يرتبط بالمستقبل والحلم والحقيقة يتخذ موقفاً عسكرياً من امراض عصره. فهو لا يدين فقط وانما يكتب قصائده بدمه ايضاً عندما تقتضي الضرورة وعندما يكتشف أنّ موته اكثر اهمية في رحلته الانسانية نحو الحقيقة، لقد فعل ذلك بايرون ومن بعده لوركا.

ان التزام الشاعر حتى عندما يكون منتمياً يجب ان يكون التزاماً مخلصاً ونظيفاً ينبع من نقاء الداخل حيث تتوحد كل هموم الانسانية والوجود، التزاماً يرفض ان يحول نفسه الى بوق او تقارير ذات بعد اناني ومكشوف. ثمة شعراء (تجاريون) حاولوا الصعود على اكتاف الالتزام السياسي ولكن امثال هؤلاء ليسوا شعراء حقيقيين ذلك لان الشاعر الحقيقي يرفض ان يجعل من حب الاخرين معبراً لتأكيد انانيته الارضية. لقد كان الشعراء في الماضي يسيرون في ركاب الملوك ويمجدون حروبهم التافهة كما لو انها كل شيئ في العالم. أما الشاعر الجديد الذي يواجه كل بؤس العالم فلا يمكن الا ان يكتب من داخل الجحيم، حيث يخوض حرب الحرية حتى النهاية، الشاعر الذي يلتزم الحقيقة يقاتل من اجل الحقيقة لا من اجل اغراق ذاته في انانيات المجد والشهرة وانما لاكتشاف وحدة كل الاشياء دفعة واحدة. الشاعر الذي يلتزم التاريخ يقاتل من اجل مستقبل التاريخ. انه من ضحايا التأريخ بقدر ما هو مع حركة التاريخ. الشاعر الذي يكون مع الانسان يهدم كل ما يهدم مستقبل الانسان، يهدم كل

العلاقات التي تشكل بؤسه. وحتى الشاعر الذي يحاول ان يكون صوت فئة ما، يجب ان يعبر عن الحلم غير المتحقق للفئة، عن المسعى النهائي، عن الكل الانساني الذي تذوب في داخله الفئة وتعمل من اجله، مع امتلاك القدرة والشجاعة على تجاوز ما هو يومي الى العصر، وما هو عصري الى كل العصور، وما هو جزئي الى الكل، وما هو واقع الى الحلم، وما هو نسبي الى المطلق.

ضوء الحقيقة يأتي من الشاعر

ان الشعر يرفض الايغال داخل وهم الحياة، يرفض ان يجعلنا جزءاً مشتركاً في طقوس هذه الحفلة غير المؤكدة. ان الوفا من شعراء العالم الذين واجهوا وهم الحياة، غرقوا في بحره. الا ان الشاعر ذا الوعي الاصيل والعميق للقضية لا يمكن ان يخون نفسه كشاعر، ذلك لان افضل ما يمكن ان يقوم به هو جعلنا اكثر قرباً من انفسنا للوقوف خارج الوهم ومعاناته دون ان نكون قادرين على الخلاص من هذا الشرك الا عن طريق الوعي. ومهما كان موقف الشاعر فانه يصبح شاعراً رديئاً عندما يساهم في اغراقنا داخل الوهم من خلال اعطاء معنى اجتماعي مغلق للإنسان.

مما لا ريب فيه ان الشاعر هو القصيدة التي يكتبها. ومن غير الممكن كتابة قصيدة ذات موقف مغاير لوعي الشاعر ذلك لان الوعي المسطح والسهل للعالم يوجد قصائد مسطحة وسهلة، اما الوعي الذي يحترق في كل شيء فيوجد قصائد ذات وعي اعمق للإنسان. وبصورة عامة يولد العقل الشكلي قصائد شكلية وفي المطاف الاخير لا يمكن اعتبار الشاعر مجرد مكتشف لقارات معادية وحليفة وانما خالقا لعوالم جددة يتعاطف معها او يموت فيها. هناك يمكن للشاعر ان يضطجع بهدوء وسلام وبهجة بعيداً عن عالم المؤامرات والقتل. ولا بد من ادراك حقيقة هامة وهي ان

ضوء الحقيقة ياتي الينا من الشاعر اكثر مما يأتينا من القصيدة ذلك لان القصيدة تضاف الى الشاعر دائماً.

قوانين القصيدة

ان القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكتشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون، حيث لا توجد قوانين مقررة مسبقاً على الاطلاق الا في حدود العلاقات الاجتماعية، وفي ضوء هذه الحقيقة لا يمكن ان تكون هناك قصائد ذات قوانين موحدة الا اذا كانت قصائد غارقة داخل ما هو جزئي، وبصورة عامة تكتسب القصيدة اهميتها من حرية تعاملها مع العالم وبدون ذلك تصبح مجرد تابع ذليل للقصائد المكتوبة قبلها. ان القصيدة الحقيقية لا توجد في الوزن او القافية او التحرر منها. انها توجد حيث ترف اجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة دون اي سقوط في عبوديات شكلية معينة مهما كانت هذه العبوديات، ولذلك فان الشاعر هو اكثر الناس بحثا عن طرق الحقيقة الالف، اكثرهم شوقاً للرحلة داخل طائرات وقاطرات وعربات الشعر الى الحقيقة التي توجد في كل شيئ. وحيث يكون وعي الشاعر لا شكلياً يكون بناء القصيدة ديالكتيكياً، غير مقيد بالوزن او القافية او الموسيقى او الحذلقات اللغوية بالضرورة. قد تكون الموسيقى الاوركسترالية، قد تكون الموسيقى الرتيبة، قد تكون القافية الموحدة، قد تكون القافية المختلفة اساسية بالنسبة لبعض القصائد التي تكتسب قوة حركاتها من هذه الاشكال إلا انها لا يمكن ان تكون قانوناً عاماً لكل قصائد العالم ذلك لان الشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من اللغة لتصبح القصيدة لوحة او صورة فوتوغرافية، أو مجرد رموز ومعادلات، او اي شيء اخر. وبصورةٍ عامة بدأ الشعر في السنوات الاخيرة يميل الى الاتحاد مع الفنون الاخرى: الرواية والرسم والقصة القصيرة والنحت وليس غريبا ان يوسع دائرة هذا الاتحاد مع الفنون الاخرى في السنوات القادمة.

العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل

ان النظرة المتفتحة، الاخوية والخالية من العقد الى القصيدة ضرورية جدا ذلك لان القصيدة الجيدة لا يمكن ان تكتب من خلال وعي متعصب. وحتى الذين يحاولون الدفاع عن شكل معين للقصيدة بأسم العودة الى الماضي والاتباعية يتجاهلون حقيقة انه لم تكن توجد اشكال موحدة للقصيدة على الاطلاق في اي زمن. ان لغة القرآن مثلاً لغة ذات صوت شعري متفرد ازاء القصيدة العمودية التي اعتمدت اشكالاً مختلفة تعتمد على تعدد البحور. وإزاء هذه الاشكال ظهر السجع الذي يتضمن هو الاخر قدراً معيناً من الشعر بالإضافة الى الموشحات. ولعل هذه الاشكال حرية في التعامل مع الاخر. والوصول لى الحقيقة هو الشكل التركيبي في القرآن اذ انه اقرب ما يكون الى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة اخرى مع امتلاك حرية استعمال اللغة من خلال عاطفة سامية جداً. والقرآن يستعمل احياناً بعض المقاطع الموزونة، الا ان لغته في الاصل غير موزونة. وحتى عندما تكون بعض المقاطع مقفاة فانها لا تصبح قاعدة اذ سرعان ما تتحرر منها الجمل لتتخذ اشكالا حرة سائبة. وفي بعض الايات اشارات ورموز صورية بحتة مثل استعمال بعض الحروف العربية المجردة.

ان عظمة القرآن بالإضافة الى مشوفاته الروحية تكمن في لغته واشكاله التي افلحت في ان تكون لغة العصر والمستقبل ايضاً، ولذلك فان محاربة الاشكال الجديدة باسم التراث محاولة غير مجدية لان تراثنا العربي الغني ليس عبداً لشكل معين دون غيره. وبصورة عامة فاننا ننظر الى التراث كملهم للروح، لا كقيد يشد ارجلنا الى الماضي، واذا كان الانسان العربي وليد الماضي فان الماضي لم يعد موجوداً الا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع الى المستقبل. ان حكمة الماضي التي نحملها معنا لا يمكن الا ان تذوب في هواء العصر الذي نعيش فيه والحروب التي نخوضها من اجل مستقبلنا الخاص والوعي المتطور والأفضل والعميق الذي نحمله

عن العالم. ان اية قصيدة لا تذوب في هواء العصر لا يمكن ان تكون قصيدة جيدة. والقصيدة تبدأ، تكتسب ضوءها الوجودي من ضوء كل القصائد المكتوبة في العالم، من ضوء قصائد الماضي، من ضوء قصائد العصر، من ضوء كل لغات العالم، من ضوء القصائد التي لم تكتب ايضاً. ان اي قيد يفرض على القصيدة هو قيد على الحقيقة ذاتها. وأية نظرة محلية بدون وعي شامل للعصر ومستقبله، للإنسان وهمومه وتطلعاته، للعالم والكون في ضوء الاسئلة القاتلة لا تعنى سوى تحول الشاعر الى طفل يعتقد ان العالم هو ما يراه فقط.

لقد آن للقصيدة العربية ان تغير العالم من خلال نسف اضاليل الماضي والحاضر وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة. لقد آن للقصيدة العربية ان تتحدث عن رحلة الانسان الى الحقيقة عبر حضور وحدة جوهر كل الموجودات في الذهن لان القصيدة اخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي. المتحرر والمعقد، الواعي غير المتأكد، والذاهب الى غايات عالم لا يمكن معرفة مغزاه ابداً.

أين القصيدة؟

أين الشاعر؟

فاضل العزاوي | **سـامي مهـدي**
فوزي كريم | **خالد علي مصطفى**

مجلة (الشعر 69)

المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، العدد واحد السنة 1969، بغداد / ص3-16

المراجع العربية

1. القرآن الكريم .
2. د. احمد ابو زيد : (العقوبة في القانون البدائي) في (مجلة البحوث والدراسات العربية) بلا تاريخ .
3. د. احمد ابو زيد : (قابيل وهابيل - قصة الصراع بين الحضارة والبداوة في العالم العربي) في مجلة معهد البحوث والدراسات العربية) آذار 1969 .
4. انجيل متي .
5. جان أمل ريك : (مركز المرأة في قانون حمورابي وفي القانون الموسوي) القاهرة 1926 .
6. جواد علي : (تاريخ العرب قبل الاسلام) ج -1 8 ، بغداد 1955 .
7. د. هاشم الحافظ : (تاريخ القانون العراقي) ج 1 بغداد 1963 .
8. زين الدين الجبعي العاملي : (الروضة البهية في شرح اللمعة الدمشقية) تحقيق الشيخ عبد الله السبتي ، بيروت 1960 .
9. ولكن .ج . أ . : (الأمومة عند العرب) ترجمة بندلي صليبيا جوزي ، كازان 1902 .
10. هنري فراكفورت : (فجر الحضارة في الشرق الادنى) ، ترجمة ميخائيل خوري ، بيروت بلا تاريخ .
11. طه باقر وبشير فرنسيس : الخليقة وأصل الوجود) في (مجلة سومر) بغداد 1949 .
12. طه باقر : (مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة) ج 1 ، بغداد 1955 طبعة ثانية .
13. الكتاب المقدس (العهد القديم والجديد) . بيروت بلا تاريخ .
14. كارلتون كون : (قصة الانسان) المكتبة الاهلية بغداد 1965 .
15. ليدي دراور : (الصابئة المندائيون) الكتاب الاول ، ترجمة نعيم بدوي وغضبان رومي ، مطبعة الارشاد ، بغداد 1969 .
16. محمد نيازي حتاتة : (جرائم البغاء) القاهرة 1961 .
17. محمود الأمين : (أكيتو أو أعياد رأس السنة البابلية) مجلة كلية الآداب- العدد الخامس 1962 .

18. محمود الامين : (قوانين حمورابي) مجلة كلية الآداب- العدد الثالث 1961 .
19. سيمون دي بوفوار : (الجنس الآخر) بيروت 1967 .
20. فردريك أنجلز: (أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة) ترجمة أديب يوسف، دمشق 1958.
21. فريق مزهر آل فرعون : (القضاء العشائري) مطبعة النجاح- بغداد 1941 .
22. فيليب حتي : تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين) ج -1 2 دار الثقافة بيروت 1958 - 1959 .
23. عمر عبد الله : (أحكام المواريث في الشريعة الاسلامية) دار المعارف بمصر 1960 .
24. صموئيل نوح كريمر : (من ألواح سومر) ترجمة طه باقر- منشورات مكتبة المثنى- بغداد بدون تاريخ .
25. صبيحة الشيخ داود : (أول الطريق) بغداد 1958 .
26. رزوق عيسى : (الزواج عند يهود العراق) مجلة لغة العرب السنة الثالثة ، آذار 1914 .
27. شاكر مصطفى سليم : (الچبايش) ج 1 - 2 ، مطبعة الرابطة بغداد 1956 - 1957 .
28. الشيخ عبد الغني الغنيمي الدمشقي : (اللباب في شرح الكتاب) ج 2 مصر بدون تاريخ .

المجلات والمعاجم اللغوية

1. سومر : مجلة دورية تصدرها مديرية الآثار العامة ببغداد .
2. الآداب : مجلة كلية الآداب العراقية .
3. لغة العرب : مجلة دورية كانت تصدر في بغداد .
4. لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ، بيروت -1955 1956 .
5. القاموس المحيط للفيروزآبادي ، القاهرة 1913 .

للمؤلف ايضا:

في الشعر:

1 - موتى على لائحة الانتظار، النجف 1969.

2 - سفر بين الينابيع، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1973

3 - البصرة - حيفا -، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1975.

4 - سورة الحب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1982.

5 - المعلقة الفلسطينية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

6 - غزل في الجحيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1993.

في النقد والدراسة:

1 - ا لشعر الفلسطيني الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1: 1976 / ط2: 1986.

2 - شاعر من فلسطين - مطلق عبد الخالق -، الموسوعة الصغيرة، 1985.

3 - من اطلال القبيلة الى اطلال الحبيبة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2011.

4 - من نصوص السياب الادبية المترجمة، اعداد وتقديم: وزارة الثقافة، بغداد، 2013.

القادم:

1 - الديوان السابع (شعر)

2 - ماذا يقول؟ كيف يقول؟ (دراسات ومقالات في الشعر والقصة).

الفهرس

منشورات ميزوبوتاميا



دار ميزوبوتاميا

للطبع للنشر والتوزيع

الرحيل الى ميزوبوتاميا .... امل بورتر

العراق ما بين الحربين - رسائل ضابط انكليزي .... امل بورتر

العراق المعاصر برؤى أجنبية .... ترجمة : د. محمود أحمد القيسي

ثورة وزعيم .... د. عبد الخالق حسين

الطائفية السياسية ومشكلة الحكم في العراق .... د. عبد الخالق حسين

أشجان وأوزان الهوية العراقية .... د. ميثم الجنابي

التوليتارية العراقية .... د. ميثم الجنابي

الحركة الصدرية ولغز المستقبل .... د. ميثم الجنابي

فلسفة الثقافة البديلة في العراق .... د. ميثم الجنابي

فلسفة الهوية العراقية .... د. ميثم الجنابي

العراق - حوار البدائل .... د. ميثم الجنابي - حاوره مازن لطيف

الصحافة الرسمية في العراق ما قبل جريدة الوقائع العراقية .... سالم الالوسي

الطاغية والطغيان في العراق .... شامل عبد القادر

رحلة يوسف رزق الله غنيمة الى ايران .... طارق الحمداني

بغداد تبوح باسرارها .... عباس عبود

بغداد ذلك الزمان .... عزيز الحاج

صحائف بغداد .... فؤاد طه

مثقفون عراقيون .... مازن لطيف

محاولة في فهم شخصية الفرد العراقي .... محمد مبارك

الان والغد .... مهدي الحافظ

العراق.. نبؤات الامل .... مهدي الحافظ

نصوص بغدادية نادرة .... د. طارق نافع الحمداني

فيصل ملك العراق .... مز ستورث أرسكين

شارع الرشيد في الذاكرة العراقية .... سالم الالوسي

حكاية من بغداد .... أثيل ستيفانا درور

بغداد في عهد الخلافة العباسية .... غي ليسترنج

تقويم العراق .... رفائيل بطي

العراق - بغداد- شارع المتنبي - البريد الالكتروني: Mazin24@ymail.com hamawendi@yahoo.com - موبايل : 7905139941

منشورات ميزوبوتاميا

وزراء بغداد	طارق حرب
التحضر في المجتمع العراقي	منى العينة جي
لطيف العاني.. مصور من العراق	لطيف العاني
سحر الحقيقة... شخصيات وكتب ودراسات في التراث الشعبي	باسم عبد الحميد حمودي
بغداد في عصر الخلافة العباسية	(ليسترنج)
تأسيس بغداد.. الفلسفة والرموز	زهير الهواري
فيصل الثاني .. ملك العراق	علي ابو الطحين
مشكلة الشيعة في العهد العثماني	مجوعة باحثين
الناصرية	نعيم عبد مهلهل
شروكية	شوقي كريم
البقرة التي اكلت صورة السيد الرئيس	منير العبيدي
الهـورلا	فالح عبد الجبار
الامام علي - القوة والمثال	د. ميثم الجنابي
هادي العلوي .. المثقف المتمرد (3 طبعات)	د. ميثم الجنابي
محمد مكية : رائد العمارة العراقية	علي ثويني
محطات في فكر وحياة هادي العلوي	مازن لطيف
مير بصري .. سيرة وتراث	فاتن محيي محسن
الاب انستاس الكرملي	كريم عبد الحسين فرج
معاوية الثاني والتشيع في البلاط الاموي	محسن خزعل المحسن
الجواهري بلسانه وبقلمي	سليم البصون
استذكارات فنية	قحطان جاسم جواد
انور شاؤل.. الريادة في الادب والصحافة	محمد جبير
عامر عبد الله... النار ومرارة الامل	عبد الحسين شعبان
رجال وتاريخ	حميد السعدون
الثقافة القانونية للمهندسين والمقاولين	د. حميد لطيف الدليمي
منهجية البحوث العلمية	د. حميد لطيف الدليمي
التثقيف الصحي والبيئي	علي اسماعيل الجاف
في الاحوال والاهوال	فالح عبد الجبار
أثر التنشئة الجتماعية في البناء الديمقراطي	عقيلة عبد الحسين الدهان
طبيعة العلامة السميائية وسيمياء النص الادبي	اخلاص محمد عيدان-صلاح كاظم هادي
السخرية في البرامج التلفزيونية	ضياء مصطفى
استعادة ماركس	سعد محمد رحيم

العراق - بغداد- شارع المتنبي - البريد الالكتروني: Mazin24@ymail.com hamawendi@yahoo.com - موبايل : 7905139941

منشورات ميزوبوتاميا

مفهوم الاخلاق عند ابي حيان التوحيدي .... محمد مخلف الدليمي
حكمة الروح الصوفي .... ميثم الجنابي
كتاب الجيب للمحكومين بالاعدام .... خضر ميري
تجارب دنماركية .... ضياء حميو
عن الثورة واليسار .... عصام الخفاجي
إشكالية الدولة .... علي حسن الفواز
اليسار الصعب .... كاظم حبيب
الثورة العربية والمستقبل .... د. ميثم الجنابي
الفوضى الامريكية .... د. حميد السعدون
أزمة الاسلام .... برناد لويس
الماسونية .... عبد الكريم الزهيري
الصابئة المندائية .... نعيم عبد مهلهل
هيئة الدفاع عن ابتاع الديانات والمذاهب في العراق .... كاظم حبيب
يهود العراق .... مازن لطيف
التاريخ المنسي ليهود العراق .... مازن لطيف
موسوعة الاضرحة والمزارات العراقية .... مازن لطيف
الاستشراق اليهودي .... عباس سليم زيدان
دورة القمر القصيرة ليهود العراق .... مازن لطيف
المنتفض .... احمد كريم
اجمل المخلوقات رجل .... بلقيس حميد حسن
لالىء طيفها ألق .... حميد نجم الزبيدي
عن الوردة وهي تطيح بحياتي .... حيدر الحجاج
ربما ..من يدري؟ .... خزعل الماجدي
شــوغات .... خزعل الماجدي
كفوف الملائكة .... د. مهدي المانع
ثلاث مدن ، ثلاثة اسابيع في الصين .... سعدي يوسف
الاعمال الشعرية الكاملةج1 .... سلمان داود محمد
الاعمال الشعرية الكاملةج2 .... سلمان داود محمد
أسئلة طويلة مقلقة .... عبد العزيز الحيدر
قمة الهاوية .... عبد النبي الشايع
هواجس ملتبسة .... عبد النبي الشايع
غواية الساعات .... عدنان الفضلي

العراق - بغداد- شارع المتنبي - البريد الالكتروني: Mazin24@ymail.com hamawendi@yahoo.com - موبايل : 7905139941

منشورات ميزوبوتاميا

اوروك سليل التعب .... علي الشيال
نبي الأنوثة .... فاطمة العراقية
ذاكرة الرماد .... كاظم الواسطي
كثر الحديث .... كريم العراقي
مرثية البياض .... محمد حريب
ضماد الاسئلة .... ناظم الساعدي
الف ميل من الوجع .... ناظم رشيد
سقوف .... هادي الناصر
طريقة في الغناء (شعر) .... ريسان الخزعلي
الليالي العراقية .... دنيا ميخائيل
هوامش كحل .... حامد الراوي
خريف الأسئلة .... علي طالب
البنفسج المر .... علاء جاسب
خسارات فاتنة .... ماجد طوفان
منك واليك .... عبد النعيم الساعدي
صحبة ليل طويل .... عزيز عبد الصاحب
رائعة ماجدولين .... نادية عزيزة
موسيقى الصباح .... رسمية محيبس
يحدث دائما .... سامي مهدي
فشل في ذاكرة الارقام .... عباس باني المالكي
نارسيس .... هدى محمد حمزة
تافحة ادم .... هدى محمد حمزة
مختارات سامي مهدي .... سامي مهدي
تاخرت القياة وبقيت وحدي .... بلقيس حميد حسن
بنت الدير .... مها الرحيم
بصراوية .... صادق التميمي
مرايات ونده .... حمود كعيد
ابو سرحان.. كرستال القصيدة الشعبية العراقية .... ريسان الخزعلي
الحاج زاير .... ريسان الخزعلي
مدخل للشعر الشعبي .... عبد الكريم هداد
عرس الماي .... كاظم غيلان
لون الليالي صعب .... كاظم غيلان

العراق - بغداد- شارع المتنبي - البريد الالكتروني: Mazin24@ymail.com hamawendi@yahoo.com - موبايل : 7905139941

Poets of Poetic Statement



Khaled Ali Mustafa

يتناول هذا الكتاب زملائي الشعراء (وهم أصدقائي وأخوتي) الذين وقعوا معي (البيان الشعري عام 1969) يتناولهم بنتاجهم الشعري، لا بذواتهم، واحداً احداً؛ إلايّ. غير اني اقتطفت ما جاء في كتاب الاستاذ الشاعر سامي مهدي (الموجة الصاخبة) عن قصيدة (ملاح الصحراء) من ديواني (موتى على لائحة الانتظار)، وأفردت له مكاناً في الملاحق.

تصدر الكتاب: تمهيد عن السبب الذي دفع بي الى إعلاء صوتي الان، بعد صمت العقود المنصرمة، فضلاً عن قضايا أخرى موصولة بشعراء جيلي (الستينيات)؛ وقد أتبعتها بما سميته (النشأة الاولى)، وهي إن كلية الاداب (جامعة بغداد) كانت المهاد الذي تخرج فيها جيل الستينات: شعراءً ونقاداً وقصصيين؛ من دون انكار للجمود الاخرى.

تضمنت ملاحق الكتاب عدا ما ذكرته عن (ملاح الصحراء) جملةً من قصائد الشعراء الاولى، فضلاً عن (البيان الشعري).

لم أشأ ان اكتب خلاصةً للكتاب، إلا بعد أن انتهي من تأليف كتاب ثانٍ عن شعراء الستينات ممن هم (خارج البيان)، وكان لإصواتهم أثر في الشعر العراقي الحديث.

اعتمدت على الطبعة الاولى لدواوين الشعراء الثلاث، ان توافرت لديّ وإلا، فان الطبعات الاخرى تسد مسدّها.

خالد علي مصطفى



Design: Mohamad Hayawi